

عرض آہنگ اور بیان

شمس الرحمن فاروقی

کتاب نگر، دین دیال روڈ، لکھنؤ ۲۲۶۰۰۳

مصنف کا نام
تاریخ اشاعت

تعداد

خطاط

مطبع

سرورق

سرورق کا مطبع

ناشر

قیمت

شمس الرحمن فاروقی
جون ۱۹۷۷ء

۶۰۰
شوکت، لکھنؤ

نامی پریس، لکھنؤ

یوگی

پوری بڑھنگ پریس
کتاب نگر، لکھنؤ

روپے

عرض آہنگ و بیان

میر عبدالقادر اور ان کی بڑی بیٹی کے نام

اے ہم ایک آفاقی اور سچے نتیجے تک پہنچیں جو کچھ سالہ سائنس آرٹ
تاریخ میں ہوتا ہے وہ شاعری اور اشعار کا موضوع بہ آسانی بن سکتا ہے
بشرطیکہ کہ اس کو شاعرانہ طور سے برتنا جائے۔

پارٹریزی (۱۵۸۶)

نظم کے اجزاء وہی ہوتے ہیں جو کسی نثر پارے کے ہوتے ہیں، لہذا
نظم و نثر کا فرق یقیناً ان اجزاء کے مختلف میل کی وجہ سے
ہوگا اور اس وجہ سے کہ نظم اور نثر کا مدعا اور مقصود مختلف ہوتا ہے۔
کولریج (۱۸۱۷)

فہرست ابواب

۱۱	۱	شعری آہنگ میں نئی فکر اور تنوع کی ضرورت
۳۵	۲	شعرا رد میں آوازوں کی تخفیف اور سقوط کا مسئلہ
۹۸	۳	شکستہ بحر اور شکست نارا
۱۱۵	۴	نقد معائب
۲۰۴	۵	غلطی عیب نہیں ہے۔
۲۳۱	۶	تسکین اوسط کے اسرار
۲۵۰	۷	کچھ عروضی اصطلاحات

اشاریہ

آیت تحت اہرم ہست برائے ماجیاں
 حسرت بدست را بخود خال کے رسد

باب یکم

شعری آہنگ میں نئی فکر اور تنوع کی ضرورت

شعر کی بحر میں آہنگ میں شامل ہے کیونکہ یہ بات ظاہر ہے کہ بحر آہنگ
ہی کا ایک منطبقہ ہے۔
ارسطو

جس طرح میں ایک مطلق علامت یا استعارے کے تصور پر یقین رکھتا ہوں اسی
طرح میں ایک لازمی انتہائی اور مطلق آہنگ کے بھی تصور پر اعتقاد رکھتا ہوں۔
دماغ جس چیز کا اور اک کرتا ہے وہ آہنگ کے زیر و بم نمایاں ہوتی ہے۔ اور
جب کابل لفظ کا اتحاد کابل آہنگ کے ساتھ ہو جائے تب ہی شاعر کا عرفان اپنی
تشوہیت کے ساتھ کا غنڈہ پراتر سکتا ہے۔
ازرا پاؤنڈ

شاعر وہ ہے جس کے محسوسات اور تقار کے پیکر کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور پھر خود پیکر
ایسے الفاظ کا روپ دھارتے ہیں جو ان کا اظہار کریں لیکن آہنگ کے قوانین کے تابع
بھی ہوں۔
ٹی۔ ای۔ ہیوم

جو لکھ بنیادی اعتبار سے مجسرت معنی سے آزاد ہوتی ہے۔ اس لئے اگر ہم کسی مصرعے کا

عروضی ڈھانچا اس کے متنی سے صرف نظر کرتے ہوئے بیان کریں تو یہ نامناسب نہ ہو گا۔
جارج ایسٹورٹ

لفظ ایک قسم کا سر بوتل ہے

شبلی نعمانی

شعر اصطلاح میں اس کلام موزوں کا نام ہے جو اوزان مقوزہ میں سے کسی وزن

پر ہو۔

نظم الغنی

جانتا چاہیے کہ لغت میں شعر دانستن و دریافتن کو کہتے ہیں اور اصطلاح

میں وہ بات ہے جو موزوں ہو، محض بردالت کرتی ہو، قافیہ رکھتی ہو اور کہنے والے

عروض سیفی

نے اسے بالفقہ موزوں کیا ہو۔

مغربی مصنفین کے اقوال کو فی الحال نظر انداز کرتے ہوئے محض سیفی، شبلی اور نظم الغنی

پر غور کریں تو محسوس ہوتا ہے کہ شبلی حسب معمول اپنی فطری ذہانت کی بنا پر، جو روشنی

جھماکے کی طرح برابر ان کی تحریروں کو منور کرتی رہتی ہے لیکن جسے گرد و پیش کے

خیالات کو پوری طرح چمکانے کا موقع نہیں ملتا، یہاں بھی ایک ایسی بات کہہ

گئے جو عروض و آہنگ کے تمام مسائل کی بنیاد ہے۔ اسٹورٹ کی کتاب کا ان

کے زمانے میں وجود نہ تھا لیکن جس خیال کا انہار اسٹورٹ نے کیا ہے وہ کسی

نہ کسی شکل میں عربی فارسی اردو عروض رجسے میں اختصار کے خیال سے ہمارا عروض

کہوں گا، میں یہاں رہا ہے۔ شبلی اگر اپنے جملے کے مضمرات پر غور کرتے تو وہ

شاید اسے قلم زد کر ڈالتے کیونکہ ان کے خیال کو اگر پھیلایا جائے تو یہ بات

نمایاں ہوتی ہے کہ شعر المعنی کے علاوہ شعر الصوت بھی کوئی چیز ہو سکتی ہے اور

یہ تصور ایسا ہے جو روایتی نقادوں کو قبول نہ ہوتا، نظم الغنی ہمارے عام اساتذہ

کی طرح تقلیدی فکر کے پھندے میں اس طرح گرفتار ہیں کہ ان باتوں کو بھی نظر

انداز کر جاتے ہیں جو عروضی مجتہدوں نے ہی اشارتاً یا صراحتاً کہی ہیں۔ وہ ان تمام

تفسیروں کو شعر مانتے سے انکار کرتے ہیں جو مقررہ اوزان میں نہ ہوں یعنی ان کے خیال میں شعر کے تمام ممکن اوزان عروض کے مروجہ صحائف میں درج ہیں اور ان کے علاوہ کوئی وزن یا اوزانی ترتیب دریافت یا وضع نہیں ہو سکتی۔ بشری وزن کا یہ تصور ایک طرف تو موردِ زہمت کو نظر انداز کرتا ہے، اور دوسری طرف اس بات سے بھی صرف نظر کرتا ہے کہ ہر لفظ کا ایک وزن ہوتا ہے، اور بشری عبارت کی بھی تقطیع ممکن ہے۔ سبقتی تو قلیفے کی بھی شرط لگا دیتے ہیں، حالانکہ خود قدیم مشرقی شاعری (مثلاً سنسکرت اور قدیم فارسی) تقریباً پوری کی پوری ایسے قافیہ بندی (بالقصد) موزوں کے جانے کی شرط شاید اس لئے لگائی گئی کہ قرآن میں بہت سے موزوں نعرے موجود ہیں اور ان کو شعر تصور کرنا غالباً بے ادبی ہو سکتا ہے لیکن یہ شرط عاید کرتے والے بھول گئے کہ اگر قرآن کی موزوں آیات کو شعر نہ مانا جائے تو یہ کہنا پڑے گا کہ خود یا شد یہ آیات اللہ نے بے ارادہ موزوں کر دی ہیں۔ یعنی اللہ تعالیٰ سے ایسے اعمال بھی سر نہ ہو سکتے ہیں جن میں اس کا ارادہ شامل نہ ہو۔ اگر قدام کے ذہن میں شعر کے وزن کا تصور واضح ہوتا تو یہ جھگڑا نہ اٹھتا۔

یہ ضرور ہے کہ بشری عبارت کی تقطیع کو آسانی سے پہچان لئے جانے والے نمونے یعنی Pattern میں ڈھالنا انتہائی دروسری کا کام ہے اور وہ نمونہ اتنا لیا چوڑا ہو گا کہ اس کو پہچاننے کے طور پر برتنا مشکل ہو گا۔ لیکن بنیادی بات اپنی جگہ ہے کہ ہر لفظ کا ایک وزن ہوتا ہے اور اس وزن کو ہم ریاضی کی علامتوں کی طرح مستقل علامتوں کے ذریعہ ظاہر کر سکتے ہیں اور دوسرے الفاظ کے اوزان سے اس کا موازنہ بھی کر سکتے ہیں۔ ہمارے یہاں عام طور پر جب شعر میں وزن کی بات ہوتی ہے اور یہ کہا جاتا ہے کہ مصرع ساقط الوزن ہو گیا۔ یا فلاں شعر بحر میں

نہیں ہے تو دلیل زیادہ تر وحدان کی دی جاتی ہے یا پھر کتابوں کا سہارا لیا جاتا ہے کہ مصرع کچھ چھوڑا معلوم ہوتا ہے، اس مصرع میں ایک لفظ بڑھا ہوا سا لگتا ہے یا فلاں کتاب کی رو سے یہ جواز نہیں ہے وغیرہ۔ ہمارے وہ دینیوں نے بھی الفاظ کے وزن کی حقیقت کو پس پشت ڈال دیا، اور یہ بات ذرا تعجب انگیز ہے۔ کیونکہ فنِ عروض کا دار و مدار ہی الفاظ کے اوزان پر ہے۔ یہ بحث تو بعد کی ہے کہ فلاں بحر میں فلاں زحافات جائز ہے کہ نہیں یا فلاں شعر کس بحر میں مانا جائے۔ جو بات پہلے جانتے اور سمجھتے کی تھی وہ یہ تھی کہ الفاظ کا وزن کیوں کر متعین کیا جائے اور مختلف الفاظ کو ملا کر جو شکلیں بنیں ان کی حیثیت کیا ہو۔ اس کی وجہ بہت حد تک یہ ہے کہ ہمارے یہاں عروض کا مطالعہ زیادہ تقلیدی رہا اور اس میں بھی اس کا لحاظ رکھا گیا کہ تقلید انھیں چند باتوں کی ہو جن کو اپنانے میں محنت کم لگے اور ان طبیعتوں کو، جو ایسا دلپسند ہیں کھیل کھیلنے کا بالکل موقع نہ ملے۔ میر کی ہنر یا بحرِ دیاسندی اردو کو ملا کر جو نئی بحر اٹھوں نے وضع کی، کے بارے میں بھی یہی خیال رہا کہ اس حدت کو جوں توں کر کے قبول کر لیا جائے لیکن اس سے آگے چھان بین لائینی یا لا حاصل ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ سودا اس سے ملتی جلتی بحر میں کئی مرتبے کہہ چکے تھے اور ظاہر ہے کہ سودا کو یہ بحر کسی عوامی (یا عامیانه) وسیلے سے ہی ملتی ہوگی اس لئے انھوں نے اسے غزل کے لائق نہ سمجھا ہو گا یا وہ غزل میں اس کے امکانات نہ دیکھ پا سکے ہوں گے چنانچہ سودا کے یہاں اس بحر میں غزلیں بہت کم ملتی ہیں۔ میر نے جن کے شعرو خواص پسند لیکن جن کی گفتگو عوام سے تھی، اپنی بہتر مثال اور تخلیقی بصیرت کی بنا پر اس بحر کو اپنا لیا لیکن وہ اسے مقبول نہ کر پائے۔ محمد حسین آزاد کا بیان ہے کہ جب ذوق نے اپنا قصیدہ

جس ہاتھ میں خاتمِ لعل کی ہے گر اس میں زلفِ کشر ہو

لکھا تو ایک اعتراض یہ ہوا کہ یہ کسی مروجہ بحر میں نہیں ہے، لہذا القطع ہے۔ محمد حسین آزاد کہتے ہیں کہ ذوق نے جواب میں کہا انیس بحر ہیں، آسمان سے نہیں اتریں طیارے موزوں ہی نے بنائی ہیں۔ لیکن یہ تقریر مقبول نہ ہوئی۔ ”معتز حسین نے اتنا بھی غور نہ کیا کہ یہ قصیدہ مشہور بحر متدارک یا غریب مخدوت مقطوع مشن مضاعف میں کہا گیا ہے۔

بہر حال، ان دو چار مثالوں کے علاوہ ہماری پرانی تاریخ شاعری آہنگ میں تبدیلی کی شہنشاہی یا غیر شعوری کوششوں سے خالی ہے۔

بعد کے شاعروں نے بہت ہمت کی تو مصرعوں کو چھوٹا بڑا کرنا شروع کیا انھوں نے سالم اوزان میں دو چار آٹھ ارکان وغیرہ کی ترکیب کو کسی بحر میں نظر انداز کر دیا لیکن، زحافت کی دلدل میں پاؤں ڈھرنے سے انکار کرتے لیکن یا ڈرتے رہے اور اب بھی ڈرتے اور انکار کرتے ہیں رہا بحر وں کو ملانے کا سوال تو ایک آدھ (مثلاً) اقبال کے علاوہ کسی نے اس کی بھی ہمت نہ کی اردو شاعری میں نیا آہنگ لانے کی پہلی اور آخری باضابطہ کوشش کا سہرا غنیمت اللہ خاں کے سر ہے لیکن ان کے ساتھ مشکل یہ تھی کہ اگرچہ وہ بہت ذہین شخص تھے لیکن فارسی عروض سے کما حقہ واقف نہ تھے اور اس سے بڑھ کر یہ کہ وہ بڑے شاعر نہ تھے یہاں معاملہ یہ ہے کہ آہنگ میں انفرادیت یا تبدیلی لانے کی اولین شرط یہ ہے کہ شاعر اعلیٰ درجے کا ہو۔ اقبال کی مثال سامنے ہے کہ عہد جدید میں ہمارے آہنگ میں جو بھی تبدیلی آئی ہے وہ ہمیشہ تراغیس کی مرہون کرم ہے اور ان کی روایت کو آگے بڑھانے والا کوئی اب تک پیدا نہ ہوا۔

بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے تو یہ طے کرنا چاہیے کہ خالص خارجی حیثیت سے شعر میں لفظ کا کیا مقام ہے۔ شبلی کا خیال بنیادی طور پر صحیح ہے کہ لفظ ایک قسم کا سر ہوتا ہے لیکن ایک لفظ سر کا سلسلہ نہیں پیدا کر سکتا۔ لفظ کے ذریعہ

سر کا سلسلہ یعنی آہنگ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب اسے کچھ اور الفاظ یا آوازیں
 کے ساتھ مربوط کیا جائے آپ ہزار بار لفظ دل کی گردان کرتے رہیں، کوئی سر نہ پیدا ہوگا
 سر اس وقت پیدا ہوگا جب آپ دل کو چند اور آوازوں کے ساتھ اس طرح بانٹیں
 کہ تمام آوازیں آپس میں ہم آہنگ ہو جائیں اور ان کا ایک نمونہ بن جائے۔ مثلاً
 جب لفظ دل کو تان کے لئے استعمال کرتا ہے تو محض دل نہیں کہتا بلکہ دل ل ل ل
 کا ایک طویل سلسلہ پیدا کرتا ہے جس میں دال زیر اور لام پیش کی مدغم آوازیں
 لام کی بحر و آواز سے مربوط ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ صورت شعر میں نہیں استعمال ہو سکتی
 شعر کی صورت یہ ہے کہ آپ نے کہا "دل ہی تو ہے" اب فوراً سر پیدا ہو گیا۔ یعنی د
 ل ل ل ل کی ہوتی زنجیر پیدا کرنے کی ضرورت نہیں، کیونکہ دوسری آوازوں نے
 جو دل کی آواز سے کسی بھی طرح ہم آہنگ اور ہم مزاج تھیں، ایک نمونہ پیدا کر دیا۔
 اب جب ہم نے "دل ہی تو ہے" کے بعد "سنگ خشت" کہا تو آوازوں کا ایک
 اور نمونہ سامنے آیا جو "دل ہی تو ہے" سے آزاد اور مختلف لیکن کسی نہ کسی طرح
 اس سے ہم مزاج بھی ہے "دل ہی تو ہے" اور "سنگ خشت" ایک دوسرے کی
 تکرار نہیں کرتے بلکہ ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ لہذا شعر میں وزن کی مشقی
 حیثیت یہ کہ ایک لفظ کا آہنگ دوسرے لفظ کے آہنگ کی تکمیل کرتا ہے۔ تکرار کہیں
 تکمیل کے کسی طریقوں میں سے ایک طریقہ ہے، واحد ذریعہ نہیں۔ لیکن چونکہ تکرار کسی
 کو مکمل کرنے کا آسان ترین ذریعہ ہے اس لئے ہم اسے کثرت سے استعمال کرتے
 ہیں اگر محض تکرار ہی آہنگ کو مکمل کرنے کے لئے استعمال کی جائے تو آہنگ کی
 یکسانیت کا خطرہ ہے۔ اسی لئے مختلف طرح کے زحانات ہلی جلی بحرین اور مختلف
 زحانات کو یکجا کرنے کے قواعد وضع کئے گئے۔ تکرار کی بدترین شکل یہ ہے کہ کسی ایک
 ہی نمونے کو کثرت سے استعمالی کیا جائے۔ اس طرح چاہے خود اس نمونے میں تکرار

کم ہو یا بالکل نہ ہو۔ لیکن پورے نمونے کو بار بار گھینٹے پیٹنے سے شاعری میں نمونے کا خون ہو جانا لازمی ہے۔ یہاں یہ نہیں کہا جاسکتا کہ چونکہ ہیئت اور موضوع یک ساتھ وجود میں آتے ہیں اس لئے اگر کوئی شاعر کسی ایک ہی نمونے (یعنی بحر) کو برتا ہے تو یہ کیوں نہ تصور کیا جاسکے کہ وہی ایک بحر شاعر کے اظہار کے لئے بہترین ہے اور چونکہ ہیئت کا موضوع سے الگ کوئی وجود نہیں ہے اس لئے شاعر کا اس میں کوئی قصور نہیں کہ اس نے ایک ہی بحر استعمال کی ہے اس خیال میں غلطی یہ ہے کہ جب ہم ہیئت اور موضوع کے بیک وقت وجود میں آنے کی بات کرتے ہیں تو اس کا مفہوم یہ نہیں ہوتا کہ جس طرح بچے کا جسم و جان یک وقت ماں کے پیٹ میں متشکل ہوتا ہے اسی طرح شاعر کی بحر اور اس کا مفہوم بھی ایک ساتھ ہی پیدا ہوتے ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو جس طرح ہر بچے کی شکل مختلف ہوتی ہے اسی طرح ہر شاعر یا نظم کی بھی بحر مختلف ہوتی۔ مطلب دراصل یہ ہے کہ شاعر کا موضوع شاعر کے ذہن میں الگ وجود نہیں رکھتا اور نہ بحر الگ وجود رکھتی ہے، بلکہ شاعر خود نہیں جانتا کہ اپنی آخری شکل میں اس کا شعر کس طرح کا ہو گا۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ شاعر بحر کا تعین پہلے سے نہیں کر سکتا کہ میں فلاں بحر یا فلاں آہنگ میں شعر کہوں گا، ایسا نہیں ہوتا کہ شاعر کے ذہن میں شعر کا موضوع پہلے سے آیا، پھر اس نے سوچا لاؤ اس کو فلاں بحر میں باندھ دوں گے اور ایسا بھی نہیں ہوتا کہ شاعر کے ذہن میں شعر مع اپنے موضوع اور بحر کے ساتھ ہی پیدا ہو جائیں۔

ہوتا دراصل یہ ہے کہ جب شعری تجربہ اپنے اظہار پر مائل ہوتا ہے تو شاعر اپنی افتاد (مزاج)، تعلیمی معیار فطری ایجاب پسندی وغیرہ کی بنیاد پر اس کی نظامی نمونے کا اطلاق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور جب شعر اپنی آخری صورت میں

ہمارے سامنے آتا ہے تو ہم اس وقت یہ تفریق نہیں کر سکتے کہ اس میں موضوع اتنا
 اتنا ہے اور ہیئت اتنی اتنی ہے۔ مثلاً طور پر ہم اس کی بحر وغیرہ جانچ سکتے ہیں لیکن
 اس کی داخلی ہیئت اور موضوع دونوں ایک ہو کر کاغذ پر منتقل ہونے کی وجہ
 سے ان کو الگ الگ کر کے شعر نہیں ہو سکتی یعنی شعر نہیں کا مسئلہ موضوع اور ہیئت
 کے اتحاد کا مسئلہ ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر کو ایسا دلچسپ نہ ہونا چاہیے
 یا اسے شعر کی ظاہری شکلوں میں وہ تبدیلیاں نہ کرنا چاہیے جو علی الاخر اس کی داخلی
 شکلوں پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔

خالص میکانیکی نقطہ نظر سے الفاظ کے اوزان دو طرح کے ہو سکتے ہیں ایک
 تو ماہیتی اور دوسرا مقداری۔ ماہیتی وزن کی اساس بیشتر طرز ادا پر ہوتی ہے
 یعنی اس بات پر کہ کوئی لفظ کس طرح بولا گیا اس کے بنیادی ہوتوں پر بولنے والے
 نے کس قدر زور ڈالا۔ مقداری وزن کا انحصار ہوتوں کی طوالت یا اختصار پر ہوتا
 ہے۔ ماہیتی وزن میں مرکزی یا بنیادی ہوتے کی آواز دوسرے ہوتے اور ہوتوں کی
 آوازوں کو دیا لیتی ہے لہذا وہ وزن میں بالکل نہیں آتے یا بہت کم آتے ہیں
 مقداری عروض میں ہر حرف کی آواز اپنی قدر و قیمت رکھتی ہے کیوں کہ مقدار
 وزن کا اولین اصول یہ ہے کہ کوئی آواز صامت ہوتی ہی نہیں آیا تو وہ خود متحرک
 ہوگی یا اس پر کسی متحرک آواز کا اثر ہوگا۔ لہذا مقداری وزن کی رو سے ہر آواز
 کا وزن شمار میں آنا ضروری ہے۔ ہمارے عروض میں الفاظ کا وزن مقداری
 اصول کے تحت طے کیا جاتا ہے اور انگریزی فرانسیسی وغیرہ میں تقریباً ہمیشہ
 ماہیتی اصول کے تحت۔ چنانچہ انگریزی اور فرانسیسی عروض میں ان گنت
 آوازیں زائد الوزن آتی ہیں اور مصرع ان آوازوں کے باوجود موزون قرار
 دیا جاتا ہے۔ نہ صرف قرار دیا جاتا ہے بلکہ موزون لگتا بھی ہے۔ چونکہ ان

زبانوں میں مصوتوں کی قیمت اکثر و بیشتر طرز ادا پر منحصر ہوتی ہے اس لئے ایک لفظ کے کئی وزن ہو سکتے ہیں۔ ہمارے عروض میں کسی لفظ کا وزن عام طور پر ناقابلِ تبحر ہوتا ہے۔ صرف چند حالات میں یہ ممکن ہے کہ ایسے مصوتے کی آواز بولنے میں چھوٹی کر دی جائے اور اس طرح اس کا وزن بدل جائے۔ چھوٹے مصوتے کی آواز لمبی کرنے کی اجازت ہمارے یہاں نہیں ہے، جب کہ انگریزی وغیرہ میں یہ عام ہے۔ اس طرح ہمارے عروض اگر ایک طرف خاصا بے چاک اور پریشان کن ہے تو دوسری طرف انتہائی صحیح بھی ہے کیونکہ اس میں ہر آواز وزن میں شمار ہوتی ہے۔

ہمارے عروض کے اعتبار سے آواز اصلاً چھوٹی یا بڑی ہو سکتی ہے۔ بڑی آواز وہ ہے جس کو ادا کرنے میں دو حرف استعمال کئے جائیں اور چھوٹی آواز وہ ہے جس کو ادا کرنے میں ایک ہی حرف استعمال کیا جائے۔ آسانی کے لئے چھوٹی اور بڑی آوازوں کو کسی دو علامتوں کے ذریعے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً میں چھوٹی آواز کو نفی (-) اور بڑی آواز کو مثبت (+) کی علامت سے ظاہر کرتا ہوں۔ اب ایک لفظ لیجئے ”محبوب“ اس میں تین ٹکڑے ہیں م/ح/ب/و/ب ہم دیکھتے ہیں کہ م/ح اور ب/و میں دو دو حرفوں کی آوازیں ہیں (م اور ح / ب اور و)۔ لہذا م/ح اور ب/و یہ دو بڑی آوازیں ہوں گی۔ آخری ٹکڑا ب ہے جو ظاہر ساکن ہے لیکن اس پر خفیف سی حرکت ہے، یعنی ٹھن ب کی آواز بنائی دیتی ہے جس پر ہلکا سا زیر تو محسوس ہوتا ہے لیکن کسی اور حرف کی آواز اس کے ساتھ نہیں ہے اس لئے ب ایک چھوٹی آواز ہے اس طرح ہم لفظ محبوب کو علامتوں میں ظاہر کرنا چاہیں تو کہیں گے کہ اس میں پہلی دو آوازیں بڑی اور آخری آواز چھوٹی ہے۔ م/ح

تو ہلاک جادو کے سامری میں قاتل شیوہ آوری

اس میں پہلا لفظ ”تو“ ہے جس میں حرف تو دو ہیں (یعنی ت اور و)

لیکن آواز ایک ہی حرف (یعنی ت پیش) کی نکلتی ہے اور » میں « میں حرف تین ہیں (یعنی م، ی، و) نون غنہ لیکن آواز ایک ہی حرف (یعنی م زیر) کی نکلتی ہے۔ یعنی اس مصرعے کی حد تک تو » اور « میں » چھوٹی آوازیں ہیں جنہیں علامت نفی (یعنی -) کے ذریعہ ظاہر کیا جائے گا۔ اردو فارسی میں تو، میں کی طرح کے الفاظ جنہیں میں دو رنگ الفاظ کہوں گا (یعنی ایسے الفاظ جن میں حرف تو دو یا دو سے زیادہ ہوں لیکن آواز ایک ہی حرف کی نکلے) بہت کم ہیں، اور ان میں بھی آواز کی گنجائش بہت نہیں ہے۔ اس مسئلہ پر آئندہ صفحات میں تفصیلی بحث ہوگی۔ فی الحال یہ کہنا مقصود ہے کہ اس خیف سے تغیر کے علاوہ جو دو رنگ الفاظ میں ممکن ہے ہمارے یہاں کسی لفظ کی آواز میں کوئی تغیر شاعری کے لئے روا نہیں بولنے میں ہم چاہے جس طرح بولتے ہوں، لیکن شاعری کی حد تک ہم سے یہ مطالبہ کیا جاتا ہے کہ ہم الفاظ کو اسی طرح موزوں کریں جس طرح وہ لکھے گئے ہیں۔ یہ مطالبہ تقطیع کے شہرہ آفاق اصول کی نفی کرتا ہے کہ شعر میں حرف ملفوظ معتبر ہے نہ کہ حرف مکتوبہ لیکن مولاناؤں کو اس کی فکر کہاں ہے۔

انگریزی تلفظ اور اس کے عروہن میں کسی خاص مفارقت کا پتا نہیں چلتا کیونکہ وہاں وزن کا اعتبار آواز کی ادائیگی میں صرف ہونے والے زور پر ہے اس کا نتیجہ یہ ہے کہ بہت سے مہوتے کہیں موکد پڑھ جاتے ہیں اور کہیں غیر موکد علاوہ بریں جو مہوتے کسی موکد یا غیر موکد نظام کے باہر ہوں وہ وزن میں شمار نہیں کئے جاتے تاکیدی اصل کی بنا پر انگریزی عروہن اس بات کی بھی اجازت دیتا ہے کہ کہیں کہیں غیر موکد ساٹے (Syllable) تعداد میں پڑھا دیے جائیں، مثال کے طور پر ملٹن کا ایک مصرع ہے :-

Niche terms the space that measures for mortal men

اس میں خط کشیدہ حسرت و زن میں شمار نہیں ہوتے یہ بات بھی قابلِ سزا ہے کہ اس مصرعے میں بننے موگد اور غیر موگد سالے استعمال ہوئے ہیں ان میں سے اکثر ایسے ہیں جو کسی اور مصرع میں اپنی حیثیت بدل سکتے ہیں یعنی یہ ممکن ہے کہ جو یہاں موگد ہے وہ کہیں اور جا کر موگد ہو جائے اور جو غیر موگد ہے وہ موگد ہو جائے جیسے۔

Times اس مصرعے میں موگد اور NINE غیر موگد ہے۔ ممکن ہے کسی اور جگہ ایسا نہ ہو اس کے بالکل برعکس ہو۔ مثلاً شکسپیر کے اس مصرعے میں دو نوں Nine موگد اور Times غیر موگد ہے۔

weary sennights nine times nine

اردو میں اس کی گنجائش دور دور تک نہیں ہے۔ یوں کہئے کہ بالکل نہیں ہے ہمارے یہاں آوازوں کی تنظیم بے پچاں و راقلیہ سی ہے۔ اس سے دو فائدے ضرور ہوئے۔ اول یہ کہ ہمارا عروض ریاضی کی طرح گٹھا ہوا صحیح اور ایک بار فہم پیدا ہو جانے کے بعد آسان ہو گیا۔ دوسرا یہ کہ ہماری شاعری کے آئینگی میں ایک ہماری اول بکسائیت آگئی جو شعر کو صحیح بڑھنے میں آسانی پیدا کرتی ہے مگر بڑی مشکل یہ آپری کہ کہ آوازوں کی یہ سخت تنظیم اجتہادی جبلت کو سلا دیتی ہے کیونکہ انسان فطرتاً کام چوہ ہے۔ جب وہ آسان راہوں کو مقبول اور ہر دلعزیز دیکھتا ہے تو مشکل راہوں کی طرف رخ نہیں کرے دوسری مشکل یہ ہوتی کہ اصل زبان میں آوازوں کا وزن اتنا بے پچاں نہیں۔ کہیں کہیں بات کرنے میں زیادہ زور صرف ہوتا ہے اور کہیں کہیں بہت سی آوازیں (جو ہمارے عروض کی رو سے طویل ہیں) ادائیگی کے وقت کمزور بلکہ غیر موگد معلوم ہونے لگتی ہیں۔ یعنی اگرچہ ہمارا عروض موگد اور غیر موگد آواز میں فرق نہیں کرتا لیکن ہماری بول چال (اور اس کے نتیجے میں ہمارے اشعار) تہاکیہ کے عدم اور وجود کا احساس رکھتے ہیں۔ مندرجہ ذیل مثالیں دیکھئے۔

آج کیا بات ہے کہ پھولوں کا رنگ اس کی مٹی سے ملتا ہے

عید کو بھی خفا غفاری ہے آج کے دن خوشی سے ملنا تھا

جان دی، دی ہوئی اسی کی تھی حق قویہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

ایک لڑکی بگھارتی تھی دال دال یوں عرض کرتی تھی احوال

ان تمام اشعار کا وزن فاعلاتن مفاعیلن فاعلن ہے (صرف آخری رکن میں

بہت خفیف سے تغیرات ہیں جن سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔) لیکن پہلے شعر کا پہلا مصرع

دوسرے شعر کے مصرع کے برابر کی طرح نہیں ہو سکتا کیوں کہ پہلے مصرعے میں جتنے

الفاظ آئے ہیں (آج، کیا، بات، ہے، پھولوں، کا) سب کھینچ کر اور زور دے کر

بولے جائیں گے۔ دوسرے شعر کا پہلا مصرع مختصر ہے، لیکن "ہی رہے" میں گرجہ عروضی

اعتبار سے "ہی" چھوٹی آواز کے برابر ہے لیکن پڑھنے میں "ہی" پر تھوڑی سی

تاکید آ جاتی ہے جس کا اظہار اس مصرع کی تقطیع میں نہیں ہوتا۔ علاوہ بریں

خفا ہی رہے "کا وزن" سے ملنا تھا "کے برابر نہیں ہے۔ محض اس وجہ سے

نہیں کہ "ہی رہے" کا وزن فعلن تچریک عین اور "نا تھا" کا وزن فعلن

سکون عین ہے، بلکہ اس وجہ سے بھی کہ دوسرے مصرع میں تاکید "خوشی"

پر ہے۔ اور پہلے مصرع میں تاکید "ی" پر اس وجہ سے پورا

نقصرہ "سے ملنا تھا"، بہت دب جاتا ہے۔ دوسرے شعر میں: جان

دی کا وزن فاعلاتن ہے لیکن "جان دی" کا وزن درحقیقت "فاعلا" نہیں

ہے کیوں کہ بعد میں آنے والا "دی" کا لفظ پہلے "دی" کو دبا لیتا ہے۔ دوسرے

مصرعے میں "حق" دب جاتا ہے اور "یہ" ابھر آتا ہے۔ دونوں مصرعے عروض کی

رو سے ہم وزن ہیں لیکن حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ آخری شعر تو اور بھی عجیب و غریب ہے

الوجہ مختلف ہونے کی وجہ سے بحر ی بدلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ سارا زور تھی دال

اور » احوال « کے لام پر صرف ہو جاتا ہے علاوہ بریں، دوسرے مصرع میں عرض کرتی تھی » کے واسطے غیر معمولی سست رفتار ہی کی ضرورت ہے سورہ یوں تو » ض کرتی تھی » بروزن مفاعلن بروزن بگھارتی ہی ہے ۔ بگھارتی کی ادائیگی میں دونوں طویل آوازوں پر غیر معمولی زور ہے لیکن » ض کرتی تھی « میں کسی آواز پر کوئی تاکید نہیں (۲) پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں خدا

افسوں انتظار تمنا کہیں ہے

ساقی بہ جلوہ دشمن ایمان آہنگی

مضطرب بہ نغمہ زہرن تمکین و ہوش ہے

یارو مجھے معاف رکھو میں نئے میں ہوں

ابے تو جام خالی ہی دو میں نئے میں ہوں

اٹھتی نہیں ہے خانہ زنجیر صدا

دیکھو تو کیا بھی یہ گرفتار ہو گئے

سب اشعار مفعول فاعلات، مفاعیل فاعلن کے وزن پر ہیں لیکن دیکھئے

کہ » یارو مجھے معاف « کا وزن جو کچھ بھی ہو، لیکن آہنگ وہ نہیں ہے جو » افسوں

انتظار « کا ہے ورنہ عروضی اعتبار سے دونوں فقرے ہم وزن ہیں۔ میر کے دوسرے

مصرع میں » خالی « عروضی اعتبار سے ایک لمبی اور ایک چھوٹی آواز پر مشتمل ہے۔

لیکن پڑھتے وقت » خالی « میں » خا کو ہلکا اور » لی « کو موکد پڑھنا پڑتا ہے۔ درجہ کے

شعر میں دیکھو تو کیا « کو اس قدر آہستہ آواز لیکن تیز رفتار سے پڑھنا پڑتا ہے کہ اس

کا وزن » پھونکا ہے کس « سے مختلف معلوم ہونے لگتا ہے۔ دوسرے مصرع میں بھی »

پر جو تاکید ہے وہ اس لفظ کے اصل وزن سے کہیں زیادہ ہے یہ تاکید اس کی ہائے

دوہنی کو بہت واضح کر دیتی ہے، جب کہ عروضی اعتبار سے ہائے ہوز کا وزن تو ہے لیکن

ہائے مخلوط کا وزن نہیں۔ یعنی آئینہ اور ناک دونوں ہم وزن ہیں۔ غالب کا دوسرا شعر
نغمہ اور جلوہ پر غیر معمولی تاکید کا نمونہ ہے اگرچہ عروضی اعتبار سے اس شعر میں نغمہ اور
جلوہ کا وزن وہی ہے جو میر کے شعر میں جام کا ہے۔ لیکن جام بالکل غیر موکد ہے
جب کہ جلوہ اور نغمہ کے آخری مصوتے موکد ہیں۔

(۳) رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو
ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غسہ قاب نیل
ایک ٹکڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آب نیل
لوٹتے پھرتے تھے جب تم کارواں درکارواں
سر بر منہ پھر رہی تھی دولت مند و ستاں

ان اشعار کا وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن، فاعلن ہے (صرف قبائ
کے یہاں عروض و ضرب کا وزن فاعلان ہے لیکن اس سے بحث پر کوئی فرق نہیں
نہیں پڑتا۔) تاکید آئینہ کے اعتبار سے جوش کا پہلا مصرع دوسرے سے بڑا ہے۔
اقبال کے دونوں مصرعے غالب کے دونوں مصرعوں سے طویل تر ہیں۔ غالب کے
شعر میں صرف "کوئی" پر تاکید ہے۔ باقی تمام الفاظ غیر موکد ہیں۔ جب کہ اقبال کے
دونوں مصرعوں میں اکثر الفاظ (ٹوٹ، خورشید، کشتی، نیل، ایک، تیرتا، پھرتا
موکد ہیں۔

یہ ایک ایسا انوکھا مسئلہ ہے کہ میں اسے چھڑا کر شاید مجرم گردانا چاہوں، خوا
کر اس وجہ سے کہ ہماری شاعری میں موکد اور غیر موکد سالموں کی تنظیم کا کوئی ایسا نمونہ
نہیں ملتا جس کی روشنی میں موزونیت کا معیار وضع کیا جاسکے۔ لیکن میرے خیال
میں یہ بات بہت اہم ہے، کیونکہ الفاظ کے آئینہ کو جامد مفعول یا علت کی زنجیروں

میں جکڑ دینے کا نتیجہ یہ ہوا کہ جہاں بھی کسی شاعر نے ذرا نیا لہجہ اختیار کیا، لوگوں نے سمجھا کہ نئی بحر استعمال ہو رہی ہے۔ یا جس نے بھی موکد اور غیر موکد مصوتوں میں کچھ تنوع شعوری یا غیر شعوری طور پر پیدا کیا تو یاروں نے کہا کہ فلاں نے بڑی مترنم بحریں استعمال کی ہیں۔ حالانکہ بحر کا تصور ہی یہ ہے کہ وہ مترنم ہو۔ جس غیر مترنم کب ہو سکتی ہے؟ اور جب ہمارے تقریباً تمام شعرا دو ہی چار بحرؤں میں غونے لگتے پھرتے ہیں تو نئی بحرؤں کے استعمال کا سوال ہی کہاں پیدا ہوتا ہے؟ ہم لوگوں نے ان مسائل کو نہ عرض کی روشنی میں دیکھا اور نہ اوزان کی ادائیگی کے لہجے میں تنوع اور تغیر کا کوئی تصور پیدا کیا۔ لہذا اردو شاعری میں نئے وزن اور نئے آہنگ استعمال نہ ہونے پائے اشعار کی موسیقیت کو میکا نکی تراذوؤں پر تولا گیا اور وزن بحر کی تخصیص کر دی گئی۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ مختلف اشعار کا تجزیہ ان کی صوری آہنگ کے ساتھ ساتھ ان کے باطنی آہنگ کے اعتبار سے بھی کیا جائے۔ میرا خیال ہے اس مطالعے میں میر، غالب، اقبال اور راشد کا پہلہ بھاری نکلے گا۔

ہمارے قدامت کو ایک حد تک ان باتوں کا احساس تھا کہ عروض کوئی آسمانی علم نہیں ہے، اس میں تبدیلیاں ہو سکتی ہیں اور یہ بھی کہ مروجہ عروض نے بھی آزاد یوں کے کئی راستے نکال رکھے ہیں ضرورت صرف ذہن رسا اور طبیعت اچھا پسند کی ہے۔ مثلاً ایک قاعدہ یہ وضع کیا گیا کہ اگر تین ساکن یکجا ہو جائیں تو ایک کو ساقط کر سکتے ہیں اسی کے تحت معیار الاشعار میں راست گو کا وزن مفتعلن کے بجائے فاعلن لکھا ہے کیونکہ راست کی "ت" بولنے میں نہیں آتی۔ اس اصول کو اور پھیلاتا ضروری تھا کہ اگر کہیں وہ ساکن جمع ہوں اور ایک پڑھے میں نہ آئے تو اسے ساقط کر سکتے ہیں مثلاً یہ خود ساختہ مصرعے دیکھئے۔

روش گل پہ ہے کیا رنگ بھلا
زند بلا نوشش پینے روا نہیں
لفظ وہی ایک ہے مطلب بہت
کہ یار ہم نے یہاں کیوں دل لگایا

کتابی عروض کے اعتبار سے یہ سب مصرعے ناموزوں ہیں کیوں کہ رنگ کا گاف
”زند“ کی دال، لفظ کا ٹکا، ”در ہم“ کی ہائے ہوز زائد الوزن ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ یہ
آوازیں بڑھنے میں نہیں آتیں تو تقطیع میں کیوں شمار ہوں؟ عروض کا پہلا اصول ہے
کہ تقطیع میں حرف ملفوظ معتبر ہے نہ کہ حرف مکتوبہ، تو ان آوازوں کو، جو بڑھنے میں
دب کر بہت خفیف یا بالکل غائب ہو جاتی ہیں، ہم کیوں زیر دستی وزن میں شمار
کریں؟ اس میں شرمائے کی کوئی بات نہیں کہ تاکید یا تلفظ کا دباؤ بعض آوازوں
بالکل یا تقریباً معدوم کر دیتا ہے، قدام اس سلسلہ میں پہل کر چکے ہیں کہ وہ ہائے مخلوط
کو تقطیع میں نہیں لیتے تھے اور بڑھا، چڑھا وغیرہ کا وزن بڑا، چڑا وغیرہ مانتے
تھے، ہم بھی ان کی تقلید میں ایسا ہی کرتے ہیں حالانکہ جیسا کہ میں اوپر دکھا چکا
ہوں بعض بعض حالات میں ہائے مخلوط اپنی مستقل آواز رکھتی ہے۔ لیکن چونکہ
عموماً ایسا نہیں ہے اس لئے قدام اس بات میں حق بجانب تھے کہ ہائے مخلوط کو تقطیع
میں شامل نہ کریں، فارسی میں ایسی مثالیں ملتی ہیں کہ اساتذہ نے ایک یا ایک سے
زیادہ حرف ساقط کیا ہے، مثلاً خاقانی کے اس شعر میں ”بیہج“ کی ہائے ہوز یا
”دیدست“ کی ”ت“ ساقط کر دی گئی ہے۔

جہاں نے نیم کشت ناوک تست
نہ دیدست بیہج کس زخم کثادت

ایک یا ایک سے زیادہ حرف مصرعے کے شروع میں زائد کرنا اور اسے تقطیع میں

فعلون، فاعلون، مفعولن، چوتھا فعلون، فعل فاعلون وغیرہ لکھیں؟ کیا ضروری ہے کہ ہماری نظموں کا ڈھانچا ایک ہی دو افعال کی باقاعدہ تکرار ہی سے تعمیر کیا جائے؟ بات اتنی ہی نہیں ہے۔ مسئلہ ایک اور بھی ہے۔ کیوں نہ ہم ایک ہی نظم میں مختلف بحر استعمال کریں؟ مغربی زبانوں میں (حتیٰ کہ فرانسیسی اور اطالوی میں بھی) جو اس معاملے میں خاصی قدامت پرست ہیں، اوزان کا ڈھانچا اس قدر بچک دار ہو گیا ہے کہ اب بحر کا نام کوئی نہیں لیتا۔ ازرا پاؤنڈ نے پچاس سال پہلے کہا تھا کہ مصرعے کا آہنگ بحر کا نہیں بلکہ معنوی پہاڑ کا پائند ہونا چاہیئے۔ اس نظریے پر عمل درآمد کرنے میں اردو کی مشکلیں اظہار من الشمس ہیں، لیکن دو باتیں قابل غور ہیں۔ ایک تو یہ کہ نشر کی عبادت کو اگر ٹکڑے ٹکڑے کیا جائے تو بہت سے موزوں فقرے نکلی آئیں گے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ مختلف بحر میں ہوں گے (میں با وزن نہیں کہہ رہا ہوں، وزن ہر لفظ میں ہوتا ہی ہے۔ موزونیت وزن کے باقاعدہ التزام کو کہتے ہیں) تحریری نشر کے علاوہ عام بول چال کی زبان بھی موزوں فقروں سے مملو ہوتی ہے۔ مندرجہ ذیل عبارت دیکھئے۔

بٹی کو گھر میں پھر مار پڑی۔ فعلن فعلن فع فعل فعل

روتے روتے اس کی آنکھیں سو ج گئیں۔ فعلن فعلن فعلن فعلن فعل فعل

کسی نے اسے چپ کرانے کی کوشش نہ کی فعلون فعلون فعلون فعل

وہ زور زور سے رویا۔ فعلن فعلون فعلن فع

وہ ننھے ننھے قدموں کی بٹی ہوئی جھت پر چلتے چلتے۔ فعلن فعلن فعلن فعل فعل فعلون

کاٹھ کے جنگلے کا سہارا لیکر فعلن فعلن فعل فعل فعل فعلن فع

کھڑا سارہ گیا۔ مفاعیلن مفا

یہ اقتباس رام لعل کے افسانے "فرہنگی آگ کی لو" کی پہلی سات سطروں سے لیا گیا ہے

سب جیلے پوئے پوئے ہیں۔ میں نے ان میں کوئی تخریف نہیں کی ہے اور نہ رام لعل کا افسانہ خاصاً

طور پر اس عمل جراحی کے لئے منتخب کیا ہے۔ اس اقتباس سے کیا ظاہر ہوتا ہے؟ یہی نہ کہ نثر کبھی کبھی مختلف اوزان پر مشتمل موزوں ٹکڑوں کا مجموعہ ہو سکتی ہے اور پھر بھی ہمارے کانوں پر گراں نہیں گزرتی۔ اگر ایسا ہے تو ایسی نظم کہنے میں کیا مضائقہ ہے؟ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اپنی نظم کی ایک حاوی لے یا بنیادی آہنگ مقرر کر لیں اور نظم اگرچہ مختلف اوزان میں ہو لیکن پوری نظم کی لے ایک مجموعی آہنگ لے ہوئے اسی حاوی لے کی طرف جھکی ہوئی ہو۔ حاوی لے کا مسئلہ ذرا نازک ہے۔ لیکن یہاں بھی قدیم عروضیوں نے ہماری مدد کے لئے انشائے چھوڑے ہیں۔ انھوں نے بتایا ہے کہ فلاں فلاں بحر میں فلاں فلاں طرح کے انحرافات کو یک جا کرنا صحیح ہے۔ ان میں سے بعض کی تفصیل آئندہ صفحات میں ملے گی۔ یہ آزادیاں کیوں جائز بلکہ مستحسن قرار دی گئیں؟ اسی وجہ سے کہ ان کو استعمال کرنے سے شریا نظم کی حاوی لے پر کوئی ضرب نہیں پڑتی۔ ہم اسی اصول کو اور پھیلا کر استعمال کر سکتے ہیں۔

میں یہ بات جانتا ہوں کہ بہت سی بحر میں اور نہ حانات جو مقدمین اردو نے ترک کر دیئے ان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ہماری زبان کے آہنگ سے متعارف ہیں اور ان میں شعر موزوں کرنا غیر فطری طور پر مشکل معلوم ہوتا ہے۔ لوگ کہتے ہیں کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو اساتذہ انھیں کیوں چھوڑ دیتے۔ لیکن غیر فطری مشکل کی بحث اضافی ہے۔ اگر شاعر کے کان مرویہ موسیقی اور شری زبان کے مرویہ آہنگ سے پوری طرح سیراب نہ ہوں اور اس کی قوت شرگوئی اوسط سے زیادہ ہو تو وہ بہت سی نامانوس دھنیں دوبارہ زندہ کر سکتا ہے۔ درحقیقت شاعر میں موسیقی اور تنوع کا احساس جتنا گہرا اور اس کا علم جتنا وسیع ہوگا، وہ اتنا ہی زیادہ تازہ کار ہوگا۔ غالب نے مفاعیلن، فعلا تین، مفاعیلن، فعلا تین اور مفتعلن ناعلاتن متعلق فصیح کو نہایت کامیابی سے استعمال کیا۔ فیض نے بھی اول الذکر اور انشائے موخر الذکر

کو بہت خوبی سے برتا ہے مفعَلن فاعَلن مفعَلن کو اقبال نے اس حسن و قوت اور اس کثرت سے استعمال کیا کہ یہ اوزان انھیں کے ہو کر رہ گئے۔ مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن کو جب فارسی میں قافیہ نے پہلی بار قصیدہ میں استعمال کیا تو ہر طرف ایک غلط فہمی پھیل گیا۔ نئے شاعروں نے مدارک سخن سالم مضاعفت (فاعِلن اٹھ بار) کو دوبارہ رائج کیا۔ یگانہ نے مختلف تحریفات کو آزادی سے برتا ہے اگر ہم بھی دوسرے میدانوں میں قدم رکھیں تو کیا ہرج ہے؟

مختلف البحر نظم کے بارے میں میرا بنیادی نظریہ یہ ہے کہ حاوی لے کے تھوڑے کو وضاحت سے سمجھ لینے کے بعد ایسی نظم کو کہنا یا پڑھنا مشکل نہ ہو گا۔ نظم منشور اور بولی کی دھن میں لکھی ہوئی نظم کا تذکرہ آج کل ہمارے یہاں اکثر ہوتا ہے۔ میرا کہنا ہے کہ نظم منشور یا بولی کی دھن میں شاعری کی تکنیک اگر ہو سکتی ہے تو وہی ہے جو میں بیان کر رہا ہوں۔ نظم کے اس نظریے سے دو سوال اور اٹھتے ہیں: اول تو یہ کہ جس طرح کی نظم کی وکالت میں کر رہا ہوں اس میں اور نثر میں کیا فرق ہے؟ یہاں پر ہم پھر نثر و نظم کے فرق کی طرف لوٹ آتے ہیں۔ جیسا کہ میں تفصیل سے کہیں اور کہہ چکا ہوں، نظم و نثر کا بنیادی فرق زبان کا ہے جب تک آپ نثر کی زبان استعمال کریں گے، نثر ہی لکھیں گے، چاہے آپ کی تحریر ہر طرح عروص و تقطیع کی تراز و پر پوری آتی ہو۔ کچھ نقادوں کا خیال ہے کہ نظم و نثر کا تخلیقی عمل بھی مختلف ہوتا ہے لیکن تخلیقی عمل وہ چیز ہے جو تحریر کے کاغذ پر آنے سے پہلے واقع ہو چکی ہوتی ہے اور قاری کو اس کے بارے میں کچھ نہیں معلوم ہوتا۔ لہذا ایسی چیز کو تفریق کی وجہ ٹھہرانا جس کا تعین قاری نہ کر سکے مناسب نہیں معلوم ہوتا۔

دوسرا سوال زیادہ اہم ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ نظم کے مصرعے مختلف اوزان ہوں گے تو آئینگی کی اس نظر ہر بے ترتیبی کے باعث اس کی قراوت یا گانا ممکن نہ ہو گا

لیکن شعر کی قراءت یا گانا شعر کے ظاہری آئینہ پر منحصر نہیں ہوتا۔ ہماری تنقید بہت سے خود ساختہ فزیبولوں میں مبتلا رہی ہے، ان میں سے ایک شعر کی نمونگی یا غنائیت بھی ہے مثلاً مجنوں کو رکھو ریسے کہا کہ اقبال کا مشکل سے مشکل شعر بھی نازک ترین ساز پر گایا جاسکتا ہے۔ درحقیقت یہ کمال شعر کا نہیں بلکہ ساز اور گانے والے کا ہے۔ شعر کتنا ہی لچر ہو، اچھا گانے والا اچھی موسیقی کی مدد سے اس کو کہیں کا کہیں پہنچا دے گا۔ یہ تو آپ مانیں گے کہ فلمی گانوں سے زیادہ پست اور سیفہ مثال شاعری کی نہیں ہو سکتی۔ لیکن یہی بے روح اور زیادہ تر بے معنی الفاظ جنب ماہر موسیقار اور اعلیٰ گانے والے کو مل جاتے ہیں تو سماں بندھ جاتا ہے، لہذا کسی شعر کا گائے جانے کے قابل ہونا اس کی خوبی یا خرابی کا ثبوت نہیں۔ گانے والا الگ سے ایک راگ یا دھن شعر پر مستولی کرتا ہے، شعر کے الفاظ محض ایک رقیق منظوف ہوتے ہیں جو راگ کے ظرف میں ڈھل جاتے ہیں۔ رقیق منظوف کی شکل اور رنگت ظرف کی شکل اور رنگت کے تابع ہوتی ہے یعنی راگ کا وجود آزاد ہوتا ہے۔ وہ الفاظ کا تابع نہیں ہوتا۔ اگر ایسا نہ ہو تو فلمی گانوں اور قوالیوں میں درجنوں مختلف بحرؤں والے اشعار ایک ہی دھن میں نہ گائے جاسکتے۔ الفاظ کے سر کو اپنے وجود کے لئے راگ کی ضرورت ہوتی ہے، اس کے برعکس نہیں کہتے ہیں شیکسپیر کے گیتوں میں موسیقیت اس وجہ سے بہت زیادہ ہے کہ وہ پہلے سے ترتیب دی ہوئی دھنوں پر رکھے گئے تھے، (فلمی گانوں کے لئے اب بھی یہی طریقہ رائج ہے) لیکن اس منظوف نے بھی کوئی حقیقت نہیں۔ کوئی بھی گیت کسی بھی دھن پر گایا جاسکتا ہے پہلے سے ترتیب دی ہوئی دھن شاعر کے لئے صرف ایک محرک کا کام کرتی ہے۔ فلموں میں دھن پہلے بنائے اور گیت بعد میں لکھوائے کا فائدہ یہ ہے کہ موسیقار کو شاعر کا پاس بند نہیں ہونا پڑتا کہ وہ شاعر کے گیت کے حسب حال دھن بنائے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ پرانی فلموں

کی دھنوں میں ہر پھیر کے دھن بنالی جاتی ہے، پھر شاعر سے کہا جاتا ہے کہ اس طرز پر ایک گیت لکھ دو۔ اس سے موسیقار کا کام تو آسان ہو جاتا ہے لیکن شاعر کو تو مشکل ہوتی ہے نہ آسانی۔ وہ اپنی طبیعت سے گیت لکھ دیتا ہے اور دھن سے محک کا کام لیتا ہے۔ قلم ڈالر کٹر نو شاد علی نے جاں نثار اختر کے ذکر میں لکھا ہے کہ وہ یعنی نو شاد اکثر گیت پہلے لکھواتے ہیں اور اس کی دھن بعد میں مرتب کرتے ہیں۔ ہرگز مختلف نوزن نظم کو لکھا گیا اس کی قرارت کوئی ایسا مسئلہ نہیں جس کو حل کرنے میں دشواری ہو۔

آہنگ کا حسن معنی کے حسن کا بڑی حد تک تابع ہوتا ہے، اس میں کوئی شبہ نہیں ہیں خود اس مسئلہ پر تفصیلی بحث شعر غیر شعر اور نثر میں کر چکا ہوں لیکن جہاں میں آہنگ کے حسن کو معنی کے حسن سے متعلق ٹھہراتا ہوں، وہاں آہنگ کے مجرد اور مشینی طور پر پیدا ہونے والے حسن کا بھی قائل ہوں۔ اس کی طرف میں نے پہلے بھی اشارہ کیا ہے کہ معنی کے حسن سے قطع نظر خود مجرد اور وزن اپنا حسن رکھتے ہیں اس حقیقت کی طرف سب سے پہلے (حب معمول) ارسطو نے توجہ دلائی تھی۔ خود ہمارے یہاں اس نظریے کو وضاحت سے بیان نہیں کیا گیا لیکن مختلف محروں اور زحانات کی ایجاد ان کا التزام اور ان کے نئے نئے نمونوں کی تلاش میں پرانے اور نئے فارسی گوئیوں کی سرگردانی اس بات کا ثبوت ہیں کہ انکی شریات اس سے بہ خوبی واقف رہی ہے۔ یہی حال سنسکرت شریات کا ہے جہاں عروض اور مشینی آہنگ کے قہقے کو بہت اہم قرار دیا جاتا ہے۔ مغرب میں ان مسائل پر تفصیلی فلسفیانہ فکر کو لرنج کے یہاں ملتی ہے۔ چنانچہ وہ کہتا ہے:-

وزن بجائے خود (فارسی کی) توجہ کو بیدار کرنے کا کام کرتا ہے اور اس

طرح یہ سوال بھی پیدا کرتا ہے کہ توجہ کو اس طرح بیدار کرنے کی ضرورت کیا ہے

ظاہر ہے کہ اس سوال کا جواب صرف وزن کے پیدا کردہ لطف کے حوالے سے نہیں دیا جاسکتا، کیونکہ میں دکھا چکا ہوں کہ یہ لطف مشروط ہے اور ان تصورات و الفاظ کی خوبی اور برکت ہونے پر منحصر ہے جن کے ادب و وزن کا اضافہ کیا گیا ہے۔ اور میں اس کے علاوہ اس سوال کا منطقی جواب نہیں دے سکتا کہ میں وزن میں اس لئے لکھتا ہوں کہ میں ایسی زبان استعمال کرنا چاہتا ہوں جو نثر سے مختلف ہے۔

اس طرح کو اگرچہ دو وزنوں مسائل چشم وزن میں طے کر دیتا ہے۔ وزن یعنی آہنگ کا لطف معنی کے حسن کا تابع ہے۔ خود شاعرانہ زبان وزن اور اس طرح آہنگ کے تنوع کا تقاضہ کرتی ہے۔ معاملے کی وضاحت وہ آگے چل کر یوں کرتا ہے۔

دوسرے مقامات پر جو دلائل میں دے چکا ہوں ان سے میں یہ نظریہ وضع کرتا ہوں کہ وزن ہی شعر کی مناسب ہیئت ہے اور وزن کے بغیر شعر عیب دار اور غیر یکجہلی رہ جاتا ہے۔ جب وزن کے تصور کو شعر کے ساتھ اکثر و بیشتر ادراک مخصوص مناسبت کے ساتھ مربوط کیا گیا ہے تو جو کچھ بھی وزن کے ساتھ منسلک ہوگا وہ چاہے خود اہلاً شاعرانہ نہ ہو لیکن اس میں اور شعر میں کوئی خصوصیت شعر پر ضرور ہوگی۔

یہاں ملحوظ رہے کہ وزن کی تعریف اتنی پچک دار ہونا چاہئے کہ اس میں نثری نظم شامل ہو سکے۔

آہنگ کے میدان میں تغیر اور تنوع بذاتہ دیکھنا چاہئے، اس نظریے کی پابندی کے ہی نتیجے میں طرح طرح کے عروضی انحرافات اور تازی کاریاں وجود میں آئیں فارسی میں تو کئی شعراء نے اس کا التزام رکھا ہے کہ وہ آزادیوں کو ممکن حد تک برتیں، لیکن پہلے یہاں شعراء کو آہنگ کی اہمیت اور ماہیت کا احساس اس

لے بہت کم رہا کہ عود میں تخلیقی فکر کچھلے تقریباً سو برس سے مفقود ہو گئی۔ بلکہ بعد کے لوگوں
 نے تو عود میں کوگالی کے طور پر استعمال کیا۔ یہی حشر علم بدیع و بیان کا ہوا۔ ایک طرف
 تو لگے بندھے قواعد پر اصرار ہوتا رہا اور دوسری طرف ان قاعدوں کی اہمیت ضرورت
 نفع و نقصان ان مسائل پر تفکر کا دروازہ نہ ملے اور پرانے دونوں گروہوں نے بند
 کر دیا۔ اب وقت آ گیا ہے کہ عود میں بیان پر دوبارہ توجہ کی جائے اور ان مردہ
 علوم کو زندہ ثابت کیا جائے۔ نئے تجربات اسی وقت ممکن ہیں جب قدیم سے
 پوری واقفیت ہو۔ جب تک ہمیں یہ معلوم ہی نہ ہو گا کہ کس چیز سے اخراجات کرتا ہے
 ہم اخراجات کھلا کس طرح کر پائیں گے پرانے لوگ یا لاعلم لوگ اخراجات اور نقطہ
 کو ہم معنی سمجھتے ہیں۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ ادبی روایت میں انقطاع کبھی طہو
 پذیر نہیں ہوتا صرف اخراجات ہوتے ہیں جو بعد میں خود روایت جیسا استحکام
 حاصل کر لیتے ہیں۔ اس وقت پھر ضرورت پڑتی ہے کہ کچھ تازہ خیال لوگ میدان
 میں آئیں اور پرانی روایت کے بطن سے نئی ہدوتوں کو برآمد کریں یا ان پرانی جدولوں
 کو دوبارہ دریافت کریں جن کے چہرے پر امتداد زمانہ یا تبدیلی رواج کی وجہ سے
 نقاب پڑ گئی تھی۔ ہر نیا نقاد نقاب کشا بھی ہوتا ہے اور نئے چہرے بھی تلاش کرتا ہے
 ایمان کی تویہ ہے کہ ایک کے بغیر دوسرا عمل ممکن نہیں۔

باب دوم

شعر اردو میں آوازوں کی تحفیف اور سقوط کا مسئلہ

خدا نکتے ہمارے متاخرین علمائے ادب کو کہ بڑے میاں تو بڑے
میاں چھوٹے میاں سبحان اللہ والی مثل ان پر خوب صادق آتی ہے۔ انھوں نے
فن شاعری (علی الخصوص عروض، بیان، بدیع، قافیہ) کے بہت سے اصول
فارسی سے مستعار لیے، لیکن اگر فارسی میں یہ اصول بقدر ہزار دس بے لچک
ہے تو انھوں نے جب تک انھیں بقدر سو دس بے لچک نہ بنا لیا۔ چین کی سنہ
تہلی۔ اس پر طرہ یہ کہ زبان کے بالے میں انھوں نے یہ مفروضہ تراش لیا کہ جو
الفاظ بدیسی ہیں ان پر بدیسی ہی قاعدوں کا اطلاق کیا جائے گا۔ چنانچہ انھوں
نے کہا کہ سنہدی اور فارسی الفاظ کے مابین کسرۂ اضافت نہیں لگ سکتا یا یہ کہ
ہائے محقق پر ختم ہوتے والے الفاظ اگر مرکب حالت میں ہوں تو ان کی ہائے
محقق کا کھینچاؤ نہیں ہو سکتا۔ مثلاً رنگ۔ چہرہ کو بوکے صحر اکا ہم قافیہ نہیں قرار
دے سکتے عربی شاعری میں قافیے کے اصول خاصے نرم ہیں۔ فارسی میں طرح
طرح کی اجازتیں موجود ہیں اور ان کا فائدہ اٹھایا گیا ہے، لیکن یہاں ہم آواز

حروف کو ہم قافیہ سمجھنا تو دور رہا ایطارد کی بحث میں وہ وہ ہونیکا فیاں ہوئیں
 کہ ہر بال کی دس دس کھالیں کھینچ گئیں۔ بدیسی الفاظ کو چند محفوص قوانین کا پابند
 ٹھہرانے کا اثر عروضی قاعدوں پر بھی مرتب ہوا۔ اس طرح اردو عروض کی تنگی رجا
 تھوڑی اور بڑھ گئی۔ پابندیاں عائد کرنے کے اندھا دھند جوش کا ایک نتیجہ یہ بھی
 ہوا کہ بہت سی مناسب اور ضروری پابندیاں نامناسب اور غیر ضروری پابندیوں
 کے بغیر منطقی انبار میں دب گئیں۔ اس طرح ایک طرف تو فن شعر کے طالب علم
 کو فن کی فہم کے بجائے کچھ اندھے روکھے پھیکے قوانین ہاتھ لگے اور دوسری طرف
 نکتہ چینوں کو یہ کہنے کا موقع ملا کہ اردو میں فن شاعری کے بیشتر قواعد دھنوا بظ
 بغیر منطقی، بغیر ضروری اور بے اصول ہیں۔

عروضی پابندیوں کی ضرب لا محالہ ان آوازوں اور حروف پر سب
 سے گہری پڑی جن کو برتنے یا جن کے تلفظ میں کچھ تغیر کی آزادی ممکن تھی۔ ظاہر ہے
 کہ جن آوازوں یا شکلوں میں تغیر کی گنجائش ہی نہ تھی (یعنی جو پہلے ہی پابند تھیں)
 ان پر پابندی مسلط کرنے کا سوال اٹھتا ہی نہ تھا۔ مشق ستم کے لئے تو وہی چند
 کھنڈے پکڑے گئے جن کی فطرت میں تھوڑی بہت آزادی و دلچیت ہوتی
 تھی ان گناہ گاروں کی فہرست حسب ذیل ہے۔

(۱) پانچ مہوتے، یعنی الف، یائے معروف، پھول، واو معروف و مجهول

(۲) دو نیم مہوتے، یعنی ہائے ہوز اور ہائے حلی

(۳) ایک مہمتہ یعنی عین ہملہ

باستثنائے الف موصولہ اور عین ہملہ موصولہ یہ تمام آوازیں اسی وقت تغیر و تبدل قبول
 کرتی ہیں جب وہ لفظ کے اخیر میں آئیں۔ لہذا تغیر و تخفیف کی تمام گفتگو میں یہ اصول
 سامنے رکھئے کہ ساری بحث آخری حرف کے حوالے سے ہو رہی ہے یعنی اگر لفظ ہمارا کو میں
 نے تخفیف لکھا ہے تو میری اصطلاح میں مطلب یہ ہے کہ اس کا

آخری الف تخفیف ہے نہ کہ پہلا الف جب موصول ہوتا ہے تو ہمیشہ لفظ کے شروع میں آتا ہے۔ عین مہملہ پر تخفیف کا عمل بعض بعض حالتوں میں لفظ کے آخر میں بھی ہوتا ہے ان کے تفصیل آگے آگے کی جائے گی۔ ہائے ہوز اور حائے حطی کو میں نے نیم مصوتہ اس لئے کہا ہے کہ ان کی بھی آواز کبھی کبھی متغیر ہو جاتی ہے، جیسا کہ آگے بیان کیا گیا ہے یہ تقسیم میں نے عروسی نقطہ نظر سے کی ہے، لسانیات کے نقطہ نظر سے نہیں۔ مندرجہ بالا فہرست میں الف سب سے زیادہ متلون مزاج مصوتہ ہے اس کی آواز طویل، مختصر یا بالکل غائب (موصول) ہو سکتی ہے یہ بات بہت صاف ہے، لیکن اسے اور بھی واضح کرنے کے لئے مثالیں حاضر ہیں۔

(۱) غالب :- ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب - تمنا، کا، دوسرا، یا ان سب الفاظ میں الف کی آواز طویل ہے۔

(۲) اقبال :- تیرے جلوے کا نشیمن ہو مرے سینے میں - کا میں الف کی آواز مختصر ہے۔

(۳) غالب :- شب خمار شوق ساقی است بخیر اندازہ تھا - اندازہ کا الف اول حذف ہو گیا ہے (یعنی خیر کی ز سے موصول ہو گیا ہے)۔

فہرست اول کی بقیہ چار آوازیں طویل یا مختصر ہو سکتی ہیں (آتی ہیں مفعولن آتی ہیں، فاعلن - آتے ہیں مفعولن آتے ہیں، فاعلن - کو بھی ہے مفعولن کو بھی ہے، فاعلن - وغیرہ) فہرست دوم کا مسئلہ دل چسپ ہے - ہائے ہوز (اگر وہ لفظ کے آخر میں ہوگیں کبھی تین تغیر ممکن ہیں، لیکن زبان (جو انسان کی بنائی ہوئی ہے) اور انسان کام چور جاوڑ ہے) صرف دو کو قبول کرتی ہے کیونکہ تیسرا تغیر بے فائدہ ہے مثلاً "اقبال"

(۱) ادب پہلا قرینہ ہے محبت کے قمریوں میں

(۲۱) نہ سلیقہ تجھ میں یکلم کا نہ قرینہ تجھ میں خلیل کا۔

پہلی مثال میں قرینہ بروزن فغولن یعنی بروزن یہی نا ہے۔ اس میں ہائے تحقیق کو واضح کر کے قرین ہ بروزن مصارج بھی پڑھ سکتے ہیں۔ لیکن چوں کہ تلفظ کی تبدیلی کے باوجود وزن نہیں بدلتا (یہی نا = فغولن، مصارج = فغولن) اس لئے زبان قرین ہ بروزن مصارج کو قبول نہیں کر سکتی۔ ظاہر ہے کہ وزن اور معنی ایک ہوں تو دوسرے تلفظ کی عروصی یا صوتی ضرورت باقی نہیں رہتی تو دوسری مثال میں بھی قرینہ بروزن فغولن یعنی بروزن قریب استعمال ہوا ہے اس طرح لفظ کے اخیر میں آئے وائے ہائے ہوز کی صوتی اعتبار سے دو ہی شکلیں مستقل نظر آتی ہیں۔

حائے حلی اور عین مہملہ کی صورت حال ان سبے الگ ہے، اس معنی میں کہ ان آوازوں کی اصلی شکل کا ہمارے یہاں نہیں ہے۔ وجود حال اور ہال آم اور عام کے تلفظ ہائے یہاں ایک ہی ہیں۔ لہذا حائے حلی پر بھی وہی تغیرات برپا ہو سکتے ہیں جو ہائے ہوز (مختفی) پر ممکن ہیں۔

۱۔ واضح ہے کہ میں اس تیز کی بات کر رہا ہوں جو الفاظ کے تلفظ میں اصولاً پیدا ہوتا ہے۔ ایسے الفاظ بحث سے خارج ہیں (مثلاً زمرہ) جن کے ایک سے زیادہ تلفظ مستعمل ہیں۔ ایسے الفاظ میں تلفظ کا اختلاف عروصی یا صوتی بنیادوں پر نہیں ہے۔ لسانیاتی اعتبار سے ایک لفظ کثیر التلفظ ہو سکتا ہے لیکن عروصی اور صوتی اعتبار سے (جس کی بنیاد عقل عامہ ہے) وزن اور معنی کی تبدیلی کے بغیر ایک لفظ دو طرح بنا دیا جاتا ہے۔

۲۔ لفظ کے اخیر میں آئے والی ہائے ہوز کی لسانیاتی اعتبار سے بھی دو شکلیں ہیں۔ ایک تو ہائے اصلی اور دوسری ہائے وصلی جسے ہائے دائرہ اور ہائے مختفی بھی کہتے ہیں۔ (اردو میں ہائے مختفی کی اصطلاح متداول ہے)۔ ہائے مختفی کا کام صرف ماقبل کے حرف پر (یعنی لگے صفحہ پر)

لہذا جب طرح میں جائے حلقی کو طویل کیا جائے گا تو تہہ تلفظ ہوگا۔ عین پہلے
کا معاملہ یہ ہے کہ چونکہ یہ ہائے یہاں الف کی طرح بولا جاتا ہے اس لئے
اگر لفظ کے شروع میں ہو تو اس کا ماقبل سے موصول ہو جانا عام بات ہے۔
فیض :- دیوار شب اور عکس رخ یا سامنے

اس مہرغ میں عکس کا عین جو الف کی آواز میں بولا جاتا ہے ماقبل
کی رائے پہلے سے موصول ہو گیا ہے۔ عین پہلے لفظ کے آخر میں ہائے یہاں تین طرح
سے آتا ہے۔

(۱) موقوف، جب کہ ماقبل کوئی ساکن مصمتہ ہو مثلاً شمع، جمع، نزع۔ ان
صورتوں میں عین پہلے صوتی اعتبار سے تقریباً ہمزہ کا کام کرتا ہے اور اس میں کوئی
تغیر نہیں آسکتا۔ ایسے تمام الفاظ میں عین پر خفیف سافتحہ ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ
مزید تخفیف کا سوال نہیں ہوتا۔

(۲) ساکن، جب کہ ماقبل کوئی متحرک مصمتہ ہو۔ مثلاً نزع، طمع۔ ان صورتوں
مختہ کی دلالت کرتا ہے، یعنی اس کے ماقبل پر ہمیشہ فتح ہوتا ہے۔ ہائے اصلی کے ماقبل کوئی بھی
حرکت (فتح، کسر، ضمہ) ہو سکتی ہے۔ ہائے اصلی کی آواز ہمیشہ صاف پڑھ لی جاتی ہے
اس میں کوئی تغیر نہیں ہوتا۔ ہائے محقق کی آواز میں جیسا کہ نے اوپر کہا، خفہ یا طویل ہو سکتی ہے
اردو میں ہائے اصلی والے غیر عربی الفاظ بہت کم ہیں، اور ان میں سے اکثر ایسے ہیں جن کی
اصلی شکل میں ہائے اصلی کے پہلے الف محدودہ تھا۔

ہائے اصلی :- شہ (مخفف از شاہ)، گنہ (مخفف از گناہ)، گنہ (مخفف از گناہ)، گنہ (مخفف از گناہ)
از پناہ) شہ (محاورہ شہ دنیا) وغیرہ۔ ہائے محقق :- کردہ، نمونہ، سلیقہ، زناتہ، دیوار، وغیرہ۔
فارسی اور اردو میں اکثر عربی الفاظ جن کے آخر میں تائے تانیث باتائے وحدت ہے۔
ت کی جگہ ہائے محقق کے ساتھ مروج ہو گئے ہیں۔ مثلاً سلیقہ، طریقہ، جملہ، حجرہ وغیرہ فارسی
شعرا نے ہائے محقق کو طویل کر کے (یعنی اس میں ہائے ہوز کو ظاہر کر کے) اے ہائے اصلی کے ہم قاف

میں عین جہاں کی وہی قیمت ہے جو قدر میں جائے حلق کی ہے۔ یعنی فرع کو بروزن فحولن
یعنی بروزن تنہا بھی ہو سکتا ہے اور ہر وزن فعلن یعنی بروزن بسزا بھی ہو سکتا ہے ۵۵
(۳) موقوف، جب کہ ماقبل کوئی ساکن مصوتہ ہو۔ مثلاً نزارع، بدیع۔ ان کی
وہی کیفیت ہے جو شمع، جمع و غیرہ کی ہے۔

بس اتنے ہی تغیرات ہیں جو ان آوازوں میں فطری طور پر ممکن ہیں اور جنہیں ہم
بول چال میں آزادی سے روارہ کھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان آوازوں میں فی نفسہ یہ
لچک ہوگی اور زبان اسے ان حالات میں قبول بھی کرتی ہوگی جن کا میں نے ذکر کیا
ہے اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ زبان کے واسطہ سے بعض قسم کے تغیرات کو
از خود وضع کیا اور قبول کیا اور بعض پر نگاہ بھی نہ ڈالی۔ ورنہ اسکی کیا وجہ ہے کہ ایک کے
مواضع تغیرات لفظ کے آخر میں واقع ہوتے ہیں؟ ان تغیرات کے خلاف فطرت
یا خلاف قانون ہونے کا سوال اصولی طور پر اٹھ ہی نہیں سکتا۔ ان زبانوں کے مقابلے
میں جن کا وزن اصلاً اقداری ہے (مثلاً انگریزی) یا جن کا وزن اقداری اور مقداری
دونوں ہے (مثلاً فرانسیسی) تلفظ میں تبدیلی کی یہ آزادیاں جو میں نے اوپر گنوائی ہیں
بہت محدود، روکھی پھینکی اور دبلی پتلی معام ہوتی ہیں۔

لیکن ہمارے قانون سازوں کو اتنی بھی آزادیاں کب گوارا تھیں۔ انہوں نے جو
حکم جاری کئے ان کی مجمل، فہرست حسب ذیل ہے۔

۱۱ عین جہاں کو نہ الف کی طرح بھول کر سکتے ہیں اور نہ ہائے ہوز کی طرح خفیف
کر سکتے ہیں۔ اگر ایسا کیا گیا تو مصرع وزن سے گر جائے گا۔ وجہ یہی کہ عرب میں بعض

نظم کیا ہے۔ پروفیسر نذیر احمد نے اپنے ایک مضمون میں ایسی کئی مثالیں نقل کی ہیں۔ اس کا ذکر آگے
آئے گا۔ موجودہ مضمون میں جہاں جہاں میں نے ہائے ہوز کی تخفیف کا تذکرہ کیا ہے میری مراد ہائے محقق ہے
بشرطیکہ اس کے خلاف صراحت نہ کر دی گئی ہو۔

لوگ عین ہمد کو مخرج صحیح سے ادا کرتے ہیں۔ اگر آپ کو یہ معلوم کرنا ہے کہ آپ کا عین ساقط تو نہیں ہو رہا ہے، تو اسے عین بنا کر پڑھیے۔ اگر عین وزن میں آجائے تو عین بھی درست ہوگا، ورنہ نہیں۔

(۱۲) حائے حطی کو ہائے ہوز کی طرح خفیف کرنے کا سوال ہی نہیں اٹھتا تھا۔ آپ نے اسے خفیف کیا، آپ خود خفیف ہوئے۔ اگر آپ کو یہ معلوم کرنا ہے کہ ہائے حطی سلامت ہے کہ نہیں تو اس کو خ بنا کر پڑھیے۔ اگر خ وزن میں آجائے تو خ بھی وزن میں ہے۔ وجہ یہی کہ عرب میں بعض لوگ حائے حطی کو مخرج سے ادا کرتے ہیں۔

(۱۳) ہائے تحقی کی طوالت (یعنی اسے الف محدودہ کی طرح پڑھنا) اسی وقت ممکن ہے جب لفظ اکبلا ہو۔ اگر بھوئے سے وہ کسی اور فارسی یا عربی لفظ کی صحت میں مع عطف یا مع اضافت پایا گیا تو اس میں ہائے تحقی کی تطویل غلط ہوگی وجہ یہ سانس کی بات ہے، اگر عطف یا اضافت لگ گئی تو دونوں لفظ فارسی قاعدے کے پابند ہو گئے۔ اور فارسی میں ایسی تطویل مع عطف و اضافت مستعمل نہیں۔

(۱۴) مصوتوں کا تو وہ بحال ہو رہے کہ توبہ بھلی۔ ان کے بارے میں چار مذہب ہیں۔

۳۔ یہی حال ان الفاظ کا ہے جن کے آخر میں حائے حطی موقوف اور اس کے ماقبل کوئی ساکن مصوتہ یا مضمۃ ہے۔ مثلاً طرح، شرح، مدح (سب بروزن فعل)، یا قبح، ترجیح، انشراح وغیرہ۔ ۴۔ طرح بروزن فرح یعنی بروزن ف عل جیسے الفاظ کا تلفظ ہائے یہاں ہائے تحقی والے الفاظ سے قطعاً متاثر ہے، اس لئے ان کی تخفیف بالکل مناسب ہے۔

۵۔ یہ ملحوظ رہے کہ ارد میں تقویٰ تمام الفاظ جو ہائے تحقی پر ختم ہوتے ہیں، فارسی یا عربی ہیں۔ بعض ایسی کلمات جو ہائے تحقی کے ساتھ مستعمل ہو گئے ہیں (مثلاً راجہ بجائے راجا، ٹھکانہ بجائے ٹھکانا، چونہ بجائے چونہ، کلچہ بجائے کلچو، بھجئے بجائے بھجیا، سستہ بجائے سستا، سیسہ بجائے سینا، بیسیا بجائے بیسیا، اور بیچا بجائے بیچا)۔ الفاظ کو ولایتی و قاریہ کی غیر شعوری کوشش کا نتیجہ ہے۔

الف :- ایک گروہ کہتا ہے کہ کسی بھی لفظ میں مصوتے کی تخفیف ناجائز ہے۔ مصوتہ اگر تخفیف ہو گیا (یعنی دب گیا) تو مصرع ساقط الوزن ہو گیا۔ چنانچہ کھلتے ہیں، جلتے ہیں کو بروزن مفعولن ہی باندھنا چاہیے بروزن فاعلن غلط ہے۔

ب :- ایک گروہ کہتا ہے کہ فارسی عربی الفاظ کے حروف مصوتہ کی تخفیف درست نہیں ج :- ایک اور گروہ کہتا ہے کہ فارسی اور عربی الفاظ اگر بے عطف و اضافت ہوں تو یہ تخفیف گوارا ہے۔

د :- بعض لوگ صرف ذوق سلیم پر بھروسہ کرنے کے قائل ہیں۔

گروہ ثانی کے بعض افراد نے حروف اصلی کی تخفیف کو غلط اور حروف وصلی کی تخفیف کو گوارا ٹھہرایا ہے۔ لیکن تینوں گروہوں نے وجہ یہی بیان کی ہے کہ چونکہ شعر فارسی میں حروف یا مصوتے کی تخفیف نہیں ہوتی، اس لئے شعر اردو میں کیوں کر جائز قرار دی جاسکتی ہے۔

جہاں تک سوال جائے حلی اور عین جملہ کا ہے اس میں ددراہیں نہیں ہو سکتیں کہ ہمارے عروضیوں کے نافرمان ہوئے احکام بالکل بے جا، تہل، غیر حقیقت پسندانہ اور ضرر رساں ہیں۔ جن آوازوں کا ہماری زبان میں وجود ہی نہیں ہے ہم ان کو اپنے عروضی نظام میں جگہ کیوں اور کیسے دیں؟ رسم الخط کا معاملہ الگ ہے، کیونکہ رسم الخط کا تعلق تحریر سے ہے، آواز سے نہیں۔ تحریر ان حروف کو اپنی اصلی شکل میں اب تک قبول کئے ہوئے ہے، لیکن عروض کا تعلق بولنے کے طریقے سے ہے، تحریر سے نہیں۔ ہمارے بولنے کے طریقوں نے عین اور ح کے اصل تلفظ کو نظر انداز کیا منہدم اور پامال کر دیا ہے۔ کوئی وجہ نہیں کہ ہم پھر بھی اس اصل نیکن ہمارے فرہنی اور معدوم تلفظ کو اپنی موزونیت کا معیار بنائے رکھیں۔ عین کو عین اور ح کو ح بنا کر پڑھنے اور پھر موزونیت پر کھنے کی بھی ایک ہی رہی جب لفظ کا املا عین یا ح سے ہے تو ہم اس نقطہ

کیوں لگائیں ؟

یہ زبردستیاں ہمارے اوپر یہ کہہ کر رد دار تھی گئیں کہ چونکہ یہ آوازیں یا الفاظ عربی و فارسی ہیں اس لئے وہ انھیں ضابطوں کو قبول کر سکتی ہیں جو بدیسی زبان میں ان پر عاید تھی۔ اس کا یہ مطلب تو یہ نکلا کہ (مثلاً) اردو کوئی زبان ہی نہیں ہے۔ کیوں کہ اس کے تمام الفاظ عربی، فارسی، سنسکرت، ہندی، انگریزی وغیرہ سے مستعار لئے گئے ہیں۔ اور اگر اردو کوئی زبان ہی نہیں ہے تو پھر تقاعدے قانون کی بحث کیسی ؟ ہر ایک کو اپنی من مانی کر دیکھے کھڑا ہر ہے کہ بدیسی الفاظ پر بدیسی ہی زبان کے قواعد کے اطلاق کا اصول زبان ہی کے تصور کی تسخیر کرنی کرنا ہے نتیجہ ہے کہ جن سبکوں اور ہاسیہائیوں نے ہمارے اساتذہ کو اپنے یہاں ہاتھاؤں اور اوتاروں کا درجہ نہیں دیا۔ کیونکہ دونوں ہی کہتے ہیں کہ اردو کوئی زبان نہیں ہے۔ اساتذہ کہتے ہیں کہ فارسی لفظ پر فارسی قاعدہ لگاؤ، عربی لفظ پر عربی ضابطہ عاید کرو۔ یہ لفظ اردو میں مستعمل ہیں تو کیا ہوا ؟ اردو کوئی زبان ہی نہیں ہے اس کے سبب الفاظ انھیں زبانوں کے اصول منطبق ہوں گے جن سے وہ الفاظ مستعار لئے گئے ہیں۔ جن سنگھی کہتا ہے کہ اردو ہندی کی محض ایک شیلی ہے خود کوئی زبان نہیں ہے۔ چلے نتیجہ کی حد تک تو دونوں متفق ہیں۔ استدلال مختلف ہے تو کیا ہوا ؟

لیکن یہ دلیل بھی (اگر اُسے دلیل کا درجہ تفویض کر ہی دیا جائے) کہ غیر زبانوں کے الفاظ پر غیر زبانوں ہی کے قاعدے نافذ ہو سکتے ہیں، اردو کی حقیقت حال کے بالکل برعکس ہے۔ ہزاروں عربی، فارسی انگریزی الفاظ کی جمعیں اردو قاعدے سے بنائی گئی ہیں اور انھیں کوئی غلط نہیں کہتا بلکہ بعض حالات میں عربی فارسی انگریزی قاعدے سے بنائی ہوئی جمع غلط یا غیر فصیح یا نامستعمل بھی کہی جاتی ہیں مثلاً کاغذ کی جمع کو اغذ، بچہ کی جمع بچگان، ہوٹل کی جمع ہوٹلز اردو میں بالترتیب

نامستعمل اور غیر فیصح غلط اور غلط کہی جائیں گی۔ فارسی میں مذکور مونث کا جھگڑا نہیں ہے لیکن فارسی کے تمام اسما اور صفات جو اردو میں استعمال ہوتے ہیں مذکر یا مونث بولے جاتے ہیں۔ مولاناؤں کے نقطہ نظر سے تو جملہ بچہ آیا، غلط ہوگا، کیونکہ فارسی قاعدے کی رو سے بچہ نہ مذکر ہے نہ مونث۔ اور بچی آئی، تو غلط غلط ہوگا۔ کیوں کہ بچہ کا مونث (بچی) فارسی میں مقصور ہی نہیں ہو سکتا۔ اگر بدیسی قاعدوں کو ہر جگہ دخل در معقولات کا موقع دینا ہے تو دو بدیسی یا ایک بدیسی اور ایک بدیسی لفظ کے درمیان اردو کی علامات عطف و اضافت (اور، کا، کی، کے) یا اردو کے حروف جار (میں، پر) وغیرہ لگ ہی نہیں سکتے۔

اس طرح دیکھئے تو جس زبان کا لفظ، اسی زبان کا قاعدہ، والی دلیل نہ عقلی طور پر ثابت ہوتی ہے اور نہ عملی طور۔ کسی بھی زبان میں موزونیت کا معیار اس اس کے حروف ملفوظہ ہوتے ہیں۔ اگر آپ غلط تلفظ کریں گے تو یقیناً آپ کا مصرع ناموزوں ہوگا اس لئے میں کہتا ہوں کہ فیض کا مصرع صحیح

دیوار شب اور عکس رخ یا لھانے

انہیں لوگوں کے لئے ناموزوں ہے جو عکس پر نقطہ لگا کر عکس پڑھتے ہیں اور اور اس طرح اس کا تلفظ غلط کر دیتے ہیں۔ عکس کا صحیح تلفظ یعنی اکس ادا کیجئے، مصرع کبھی ناموزوں نہ ہوگا۔ اگر ہر لکھے ہوئے حرف کو پڑھ ڈالنے کی شرط پر اصرار کیجئے گا تو ع

غالب ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

کو بھی ناموزوں قرار دینا ہوگا۔ کیونکہ دونوں بار خواب کی واؤ ظاہر کرنا ہوگی اگر آپ کہیں کہ خواب کا تلفظ تو فارسی ہی میں خاب مستعمل اور درست ہے تو میں کہہ سکتا ہوں کہ عکس کے تلفظ کی تحقیق میں آپ کو بڑے بڑے معارف کا سامنا ہو سکتا ہے، خاص

کرجب عربی الفاظ سے سابقہ پڑے گا۔ (جو قواعد کی رو سے یا شعر میں اپنا تلفظ بدل بھی لیتے ہیں) تو دن میں تائے نظر آنے لگیں گے۔ میں عربی برائے نام جانتا ہوں۔ لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں کہ حافظ کے شعر

امن انکرتنی عن حب سلی

غزل لعل عشق فی بحر الوداد

میں قافیہ و داد ہے۔ جس میں دال کے نیچے ایک خفیف سی لیکر کھینچ دی گئی ہے۔ اور اسے و دادی پڑھا جائے گا، کیونکہ مطلع میں قافیہ نوادی اور نیادی ہیں۔ تقطیع ہوگی، غز بقول عشق مقامیلن قافی بحرل مقامیلن و دادی قو لن۔ عربی میں بیشتر اس کے فاعل اور مفعول پر تنوین ہوتی ہے جو (قواعدی تقاضے کے مطابق) دو پیش یا دو زیر یا دو زیر کے ذریعہ ظاہر کی جاتی ہے اور اسے ابولنے میں یہ تنوین کبھی

۱۔ اسے اشباع کہتے ہیں۔ اس کے برعکس بھی ممکن ہے۔ یعنی اگر ضرورت ہو تو قافیہ اور وزن برابر کرنے کے لئے سمرع کی آخری طویل آواز (اگر مہوت ہو) حذف بھی ہو سکتی ہے اشباع کا عمل تطویل سے بہت مختلف نہیں ہے۔ لیکن عروضیوں نے الگ نام دیدیا ہے۔ اردو میں اشباع نہیں ہوتا کیونکہ اردو کے آخری حرف ساکن پر حرکت غیر قطعی ہوتی ہے۔ فارسی میں آخری حرف ساکن پر خفیف سا قوت فرض کر لیتے ہیں لیکن اشباع وہاں بھی نہیں ہوتا تطویل سے مراد میری یہ ہے کہ آخری ساکن ماطہ ماما پمہ کی خفیف آواز کو اتنا واضح کر دیا جائے کہ وہ لکھو کے بجائے گرو بن جائے۔ مثلاً قرینہ بروزن جیل یا بروزن فوول کو "قری نا"، بروزن، یہی نا یا بروزن فوولن یا قرینہ بروزن مصار کیا بروزن فوولن کر دیا جائے جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، اردو میں ہائے عشق کو طویل کر کے الف کی آواز (یعنی قرینہ بروزن یہی نا) مستعمل ہے۔ قرینہ بروزن مصار مستعمل نہیں ہے۔

کبھی حذف ہو جاتی ہے۔ چنانچہ عربی قاعدے کی رو سے استعنا کا اسم مفعول
 مستعمل ہے، لیکن ہم لوگ تنوین ہمیشہ حذف کر کے صرف مستعمل بولتے ہیں۔
 تمام بدیسی الفاظ پر بدیسی ہی قاعدے مسلط کرنے چاہیے تو ایسی تفریقیں کیوں ہیں؟
 ظاہر ہے کہ اساتذہ کے دلائل اور ان دلائل سے پشت پناہی حاصل کرنے والے
 ضوابط و نوں تھل ہیں۔ لطف یہ ہے کہ پرانے لوگوں کے یہاں سقوط عین کی مثالیں کثرتاً نہیں ملتی
 مطلع ہے: کون عہد وفا اس بتِ رخسار کا بندہ سر کاٹ کے عاشق کا چوہرا کر کے باندھے
 اور حاتم کے شہر آشوب کا شہر ہے۔

بزرگوں کی بیچ کہیں بولے میہانی نہیں تو اضع کھانے کی ڈھونڈ و سوچاں میں پائی نہیں
 ظاہر ہے کہ وہ لوگ متاخرین کے مقابلہ میں زبان کا زندہ تصور رکھتے تھے اب
 ہائے محقق کی تطویل پر آئیے۔ یہاں تو یہ استدلال کہ چونکہ فارسی میں ہائے محقق والے
 الفاظ اگر مع عطف و اضافت ہوں تو انکی تطویل نہیں ہوتی، غلط در غلط ہے۔ کیونکہ
 فارسی میں ایسی تطویل بہت عام نہیں تو بالکل ناپید بھی نہیں ہے۔ چند مثالیں سنئے
 جو فرخی کے ایک مشہور قیدے سے لی گئی ہیں۔

(۱) بہ بارید وز ہم گشت و گرداں گشت بر گردوں

چو پیلان پر اگندہ میان آب گوں صحرا

(۲) بیان چندن سوہاں زدہ بر لوح فیروزہ

بہ کردارِ بخیر یختہ بر تختہ مینا

(۳) گئے چون آئینہ چینی مناید ماہ دو ہفتہ

گئے چون ہمسہ سمین نماید زہرہ زہرا

پیلان پر اگندہ، چند سوہاں زدہ عینہ بخیر، لوح فیروزہ، ماہ دو ہفتہ یہ ترکیب
 آپ کی توجہ چاہتی ہیں۔ اگر آپ کہیں کہ فرخی تو متقدمین سے ہے۔ اس کی بات کیا

تو مشنوی روحی کے یہ شعر دیکھئے۔ پہلے شعر میں تیرہ بروزن شام ہے اور دوسرے میں
تیرہ بروزن شامی ہے۔

گرتن خاک کی غلیظ دیرہ ہست صیقلی کن زان کی صیقلی گیرہ ہست
پس چو آہن گرچہ تیرہ ہیکلی صیقلی کن صیقلی کن صیقلی
اگر روحی پر بھی اعتبار نہ ہو تو عرفی کو سن لیجئے۔

(۱) زخوردندہ ہستم بہرہ ور بے دست و بے دیدہ

تو این دولت کجایا بی کہ جنت درمکان بینی

(۲) نہ گنجد نور خورشید ازل در ظرف ہر دیدہ

بہ آب دیدہ مرداں نگر تا عکس آں بینی

بے دست و بے دیدہ اور در ظرف ہر دیدہ پر غور کیجئے۔ اگر یہ خیال ہو کہ عرفی پھر بھی برا
ہے، متاخرین کے یہاں ایسے "غلطی" نہ ملے گی، تو قاف آئی کا ایک ہی قصیدہ دیکھ لیجئے۔

۱۔ کند ایر ہا طل بہ تقطیر ژالہ زمیں را چو گردوں پر از نجم ثاقب

ہمی ہر دم از برف ژالہ زمانہ بہ عمارتیں پریشاں کند شمع کجا

غزل خواں غزالیت کرگ غمزہ کند صید غزنہ ماں ہنر بر محارب

در ایں مہ کہ باشد عمل پارا کہے لعل شادہ گئے قصہ شارب

بہ انداد آمد بہ نامہ زخامہ رقم کردم ایں چامہ نغز رتب

تقطیر ژالہ زمانہ، کرگ غمزہ، لعل شادہ اور انداد آمد کی ترکیب سے ظاہر

ہے کہ قاری کے متاخرین بھی ہائے غمغما کی تطویل مع عطفت و اضافت سے بالکل بے گانہ

نہیں تھے۔ اور بلا عطفت و اضافت تطویل ہائے غمغما کی مثالیں بلا مبالغہ ہزاروں کی

تعداد میں ہیں۔

آپ جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ ایسی مثالیں ہوں گی ضرور، لیکن چونکہ ایرانیوں نے

طویل ہائے محقق کو الف محدودہ کا ہم قافیہ کبھی نہیں باندھا ہے، اس لئے یہ ثابت ہے کہ وہ اس تطویل کو غلط سمجھتے تھے یہ تو درست ہے کہ فارسی میں الف محدودہ اور ہائے محقق طویل کا قافیہ نہیں ہو سکتا۔ لیکن اس کی وجہ یہ نہیں کہ تطویل غلط ہے۔ اگر غلط ہوتی تو بے عطف و اضافت ہزاروں بار اور مع عطف و اضافت سینکڑوں بار استعمال کیوں ہوتی؟ اصل وجہ یہ ہے کہ فارسی میں طویل ہائے محقق کا تلفظ یا اے بھول کا سا ہوتا ہے۔ یعنی فرح کے استعار میں پراگندہ کا تلفظ پراگندے، زدہ کا تلفظ زدے، فیروزہ کا تلفظ فیروزے، ہفتہ کا تلفظ ہفتے ہے۔ اسی طرح اوروں کو قیاس کر لیجئے۔ اب ظاہر ہے کہ پراگندہ اور صحرا تو ہم قافیہ ہو سکتے ہیں۔ لیکن پراگندے اور صحرا ہم قافیہ نہیں ہو سکتے، کیونکہ آداز میں بالکل مختلف ہیں۔ اردو کا معاملہ یہ ہے کہ اگر ہائے محقق پر مالہ کا عمل نہ ہو یا ہائے محقق والا لفظ جمع میں نہ بولا جائے (میں آگرہ گیا تھا، میں آگرے گیا تھا یا نالہ کی جمع نالے، پردہ کی جمع پردے وغیرہ) تو اس کی تطویل ہمیشہ الف محدودہ کی آواز دیتی ہے۔ اس قاعدے سے وہی الفاظ مستثنیٰ ہیں جن ہائے ہونکے ماقبل کی حرکت زیر نہیں ہے، یعنی جن میں ہائے اصلی ہے۔ (کہہ، یہ، سہ، نہ، کہ) ان کی تطویل یا تو واو اور یا ئے بھول و معروف کی آواز پیدا کرتی ہے یا ہائے ہونکے کو واضح تر کر دیتی ہے۔

بہحال فیہا کی بات یہ ہے کہ طویل ہائے محقق اور الف محدودہ فارسی میں ہم آواز نہیں ہیں اس لئے ایک کو دوسرے کا قافیہ نہیں ٹھہرایا جاسکتا۔ اردو یہ اکثر ہم آواز ہوتے ہیں اس لئے کوئی وجہ نہیں ہے کہ انھیں ہم قافیہ نہ باندھا جائے یا باندھنے والے کو مطعون کیا جائے۔

ہائے محقق کے تلفظ، املا، اور معنی کی بحث میں پروفیسر نذیر احمد نے ایک انتہائی عالمانہ اور مدلل مضمون لکھا ہے۔ اس کے مندرجہ ذیل نکات ہمارے مقصد ^{مطلبت} ہیں۔

۱۱) فارسی شعرا نے ہائے مخفی کی تطویل کر کے اے ہائے اصلی کا قافیہ کیا ہے مثلاً
کے طور پر فرخا ہے

عروس ماہ نیناں را بجاں سازود ہی جملہ
یہ باغ اندر ہی بندہ ز شاخ گنباں کلد
اس قصیدے میں یہ اشعار بھی ہیں
ز بس پر سخن زرش بہ جائے بلحاں ہستیاں
زارہ بگلہ کیاں تو شاہین بگلہ
چنانچوں سوزن اڑوشی و آب روشن از توی
ز دوش پیل بگذا ری بہ آماج اندروں پیل
کے کا ندر خلافت جامہ نے پوشد ہاں ساعت

از بہر سوگ اومادر بہ پوشد جامہ نیلہ

۱۲) ظاہر ہے کہ ان اشعار میں تمام ہائے ہوز آخری (چاہے وہ اصلی ہو یا مخفی
طویل کر دی گئی ہیں، یعنی وہ ہائے اصلی بھی جو فارسی میں مخفی شکل میں بولی جاتی تھیں اور
ہیں (مثلاً حجلہ، قبلہ، دولہ وغیرہ) اور وہ ہائے مخفی بھی جو اصلاً خفیف ہی ہوتی
ہیں اور محض فتح پر دلالت کرتی ہیں (مثلاً پلہ، پیلہ، نیلہ وغیرہ)

۱۳) ایسے بھی الفاظ، جن میں ہائے اصلی کے ماقبل کسرہ ہے، ہائے مخفی کے
ساتھ قافیہ کئے گئے ہیں، جس کا عمل ہمیشہ فتح پر دلالت کرتا ہے۔ یعنی یہ، سوچہ، والہ
جن میں ہائے اصلی اور مکسورہ ہے، بنرہ، بدوشبنہ کے ساتھ قافیہ کئے گئے ہیں جن میں
ہائے مخفی ہے۔ نذیر احمد کہتے ہیں: شاعر نے صرف ہائے اصلی و اصلی کا قافیہ جابر رکھا
ہے، بلکہ ہائے مخفی کے مخصوص عمل یعنی دلالت برنوہ ماقبل اس کو بھی باطل کر دیا ہے۔
(۴) اس سے یہ ثابت ہے کہ جب ہائے ہوز ایفر (چاہے وہ اصلی ہو و اصلی

فارسی میں طویل ہو جاتی ہے تو اس کا تلفظ یا لے پھول کے بہت قریب ہو جاتا ہے اور یہ عمل صرف جدید فارسی کی خصوصیت نہیں ہے۔ ورنہ منوچہری کے قصیدہ میں یہ، متوجہ، والہ اور دو شبنہ سبزہ ہم قافیہ کیوں ٹھہرتے۔ ملاحظہ ہو۔

ماہ رمضان رفت و مرا رفتن او بہ عید رمضان آمد المنت للشد

بر آمدن عید و یروں رفتن روزہ ساقی بدیم بادہ بر بارغ و بہ سبزہ

تا کہ خدائی بہ تن او منزل اقبال سمائی بہ رخ او متوجہ

لے خواجہ فرخندہ ار ایلا کہ نمایاں شتر تو نیکو تر از آں روز و شب

(۵) ڈاکٹر نذیر احمد کہتے ہیں: "ایران قدیم میں ہائے مخفی کا تلفظ زیر کے ساتھ کے رہ جانے کا امکان ہے، اس لئے کہ قدم کے کلام میں ایسی مثالیں ملتی ہیں جن میں ہائے مخفی کا قافیہ ہائے ملفوظ کے ساتھ ہوا ہے جن کے ماقبل حروف مکسور ہیں منوچہری کے قصیدے کی رو سے سبزہ کا تلفظ SABZE اور دو شبنہ DUSHANBE کا ہو گا۔"

(۶) ہندوستان یہ ثابت ہے کہ ہائے مخفی طویل کا قافیہ قدیم و جدید ایرانیوں نے الف کے ساتھ اس لئے نہیں کیا کہ ان کے یہاں ہائے مخفی کا تلفظ مضبوط ہوتا ہی نہیں تھا۔ چونکہ اس کا تلفظ مکسور اور یا لے مجھول کی سی شکل پیدا کرتا ہے، اس لئے اس کا قافیہ مکسور الفاظ کے ساتھ روا کیا گیا۔

میں نے اس سلسلہ میں پروفیسر محمد رفیق سے بھی استفسار کیا ان کا خیال ہے کہ کو کسر سے بدل دینے کا یہ رجحان ترکی اثر کا نتیجہ ہے۔ کیونکہ ترکی میں نچم کو اکثر کسر سے بدل دیتے ہیں۔ پروفیسر موصوف کا کہنا ہے کہ ترکی میں یہ رجحان اور امانہ (جو اسی رجحان کی ایک شکل ہے) بید عام ہے جتنی کہ فتح اول کو کسر سے بدل دینے کی مثالیں ترکی میں ملتی ہیں، چنانچہ کمال و جمال کا تلفظ ترکی میں کات اور جیم کے کسر سے ہے۔

ہائے مخفی یا حائے حلی کی تخفیف و تلویح یا عین مہملہ کے سقوط سے بہت زیادہ
اہم اور ہائے شترار کو سلسل پریشان کرنے والا مسئلہ خالص مصوتوں کی تخفیف یا حروف
کے دبے کا ہے۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، حروف کی تخفیف پر قدغن ہائے پہلے
یہی کہہ کر لگائی گئی ہے کہ فارسی شاعری میں حروف یا حرف اصلی نہیں دبتے۔ یہ دلیل
غیر منطقی ہونے کے علاوہ غلط بھی ہے۔ ایرانی اساتذہ کے یہاں ہر طرح کے حروف
جیسا ہے وہ اصلی ہوں یا وصلی چون خوب دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر دیوان
حافظ کی بالکل سرسری ورق گردانی پر مجھے یہ اشعار دکھائی پڑے۔

انفاس عیسیٰ از لب لعلت لطیفہ	آب خضر ز چشمہ نوشت کلمات
ہر پارہ از دل من و از غم قصہ	ہر طے از خصال تو ز رحمت آیت
بہ بارگاہ توجہوں باطنہ باشد بار	کے اتفاق محال پیام نافذ
یاری اندر کس نمی بینم یاران چہ شد	درستی کے آخر آمد دوست داران لہ شد
نعل از کان حروف بر نیامد سال ہا	تابش خورشید و سعی باد و باران چہ شد
دل نشید سختم تا تو قیولش کردی	آہے آہے سخن عشق نشانے دار
اے فروغ ماہ حسن از در کج خصال شما	آبرو خوبی از حیاہ ز سخداں شما
مے بدہ تا دہمت آگہی از سر قضا	کہ بروئے کہ شدم عاشق و از بوکے مت
امام جنی دانشی علی بود کہ علی	ز کل خلق فروست از صفار و کبار
بخت مہر سلیمان بہ زہد ایرام	بخت موسیٰ و عیسیٰ دیونس غم حوار

ان اشعار میں حروف کہاں کہاں دب رہے ہیں اس کی وضاحت غیر ضروری
ہے۔ مجھے مزید اتنا ہی کہنا ہے کہ تیسرے شعر کے مصرع ثانی میں یائے مجهول کا سقوط نہ
مان کر وصل الف اتفاق بھی فرض کر لیا جائے تو کہنا پڑے گا کہ الف موصولہ کی یہ
ایسی شکل ہے جو قاعدے سے خارج ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی۔ واقعہ یہ

کہ اس مصرع میں الف موصولہ ہے ہی نہیں۔ اصولی بات بالکل غیر مشکوک ہے فارسی میں بھی حرف دیتے ہیں اور بے حجاب دیتے ہیں۔

یہ ضرور ہے کہ مصوتوں کی تخفیف کا عمل فارسی میں اردو کے بہ مقابل کم ہوتا ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ ایرانی اسے کوئی بہت بڑا گناہ سمجھ کر اس سے احتراز کرتے تھے، بلکہ یہ کہ فارسی زبان کی بناوٹ ہی ایسی ہے کہ اس میں تخفیف کے مواقع بہت کم آتے ہیں۔ اس نکتے پر شاید کسی کی نگاہ نہیں گئی ہے کہ اردو میں مصوتوں کی تخفیف کا عمل افعال میں بیش از بیش ہے، اسماؤں میں کم از کم۔ افعال واسما کے بیچ میں حرف چار (کا، کی، کے) میں وغیرہ (اور ان کے بعد ضمائر) میں تو، وہ، یہ وغیرہ آتے ہیں۔ اب ان کے فارسی مترادفات پر غور کیجئے۔ اردو میں تمام مصادر الف ممدودہ پر ختم ہوتے ہیں، کیونکہ پہلے یہاں علامت فاعلی ہی یہی ہے۔ فارسی میں تمام مصادر دن یا تن پر ختم ہوتے ہیں۔ آخر میں آنے والے الف پر تخفیف کا عمل ممکن ہے، لیکن دن یا تن الف کیا کسی بھی مصوتے پر نہیں ختم ہوتے۔ لہذا فارسی کے ہزار الفاظ (یعنی مصادر) عمل تخفیف سے بری ہو گئے اور اردو کے ہزار الفاظ (یعنی مصادر) اس کے دائرے میں آ گئے۔ یہ بھی ملحوظ ہے کہ اردو میں مصادر فارسی سے زیادہ ہیں اور طریق تعدیہ کا استعمال بھی اردو میں فارسی سے کئی گنا زیادہ ہے۔ اسی پر بس نہیں۔ اردو کے تمام مصادر کی تمام شکلیں (بہت ہی کم استثنائے کے ساتھ) کسی نہ کسی مصوتے پر ختم ہوتی ہیں اور ظاہر ہے کہ آخر میں آنے والے پر مصوتے کی تخفیف ممکن ہوتی ہے۔

مصدر: لکھنا۔ طریق تعدیہ: لکھانا، لکھوانا
ماضی مطلق: لکھا۔ طریق تعدیہ: لکھایا، لکھوایا
ماضی قریب: لکھا ہے۔ طریق تعدیہ: لکھایا ہے، لکھوایا ہے
ماضی بعید: لکھا تھا۔ طریق تعدیہ: لکھایا تھا، لکھوایا تھا

ہوتے ہیں ان پر تخفیف کا عمل ممکن ہے۔ فارسی میں کسرۃ اضافت یا ضمیر کی ایک حرفی علامت میں تخفیف کہاں ہو سکتی ہے۔ ان پر توجہ عمل از خود ہو چکا ہے، گوینہ المکشد ہے۔ ہذا اردو الفاظ کا ایک دوسرا گروہ جو کثیر التعداد تو نہیں ہے لیکن فطری طور پر یہ کثیر الاستعمال ہے، تخفیف کو قبول کرتا ہے فارسی میں وہ گروہ سرے سے نادر ہے ظاہر ہے کہ ایسی صورت حال میں فارسی زبان اردو کے مقابلے میں کم مخفف معلوم ہوگی اس میں عیب ہنر کا سوال نہیں ہے، زبان کی بنیاد کا معاملہ ہے۔ اردو میں حرفوں کا دنیا ایک فطری اور ضروری عمل ہے اور نہ جہاں تک فارسی کا تعلق ہے، اس کی قیاسی میں ممکنہ تخفیف تو روارکھی ہی گئی ہے، اس کے علاوہ سقوط بھی نہ صرف روارکھا گیا ہے بلکہ مستحسن اور ضروری سمجھا گیا ہے۔ تمام ہندب زبانوں کی طرح فارسی نے بھی اپنے شاعروں کو وہ تمام آزادیاں دی ہیں زبان کا (Genius) جن کا تحمل ہو سکتا ہے یہ اردو کی بد نصیبی ہے کہ اس کی شاعری، شاعروں کے ہاتھ سے نکل کر، مذہبوں، مولاناؤں اور مفتوں کے قبضہ میں چلی گئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ فطری آزادیوں کی اجازت ہونا تو درکنار، بہت سی غیر فطری پابندیوں کے زنجیر و سلاسل اس کی گردن اور پاؤں کی زینت بنا دیے گئے۔ فارسی شاعری کا ایک معمولی طالب علم بھی تباہے گا کہ جو حمل ضابطے اردو پر فارسی کی مبینہ تقلید میں عاید کئے گئے ہیں، ان میں سے اکثر کا وجود فارسی میں نہیں ہے بلکہ وہاں ایسی ایسی آزادیاں شعرا نے برتنی ہیں جن کا تقوہ اردو کے باغی ترین شعرا بھی نہیں کر سکتے۔

مثال کے طور پر سقوط ہائے آخری کو لیجئے۔ کات بیانہ کی ہائے اصلی فارسی میں اکثر حذف ہو جاتی ہے۔ یہی حال چہ اور نہ کا ہے۔ چنانچہ کہ اس کی جگہ کیس، کہ آن کی جگہ کان، و کی جگہ کو، کہ اورا کی جگہ کوراء کہ است کی جگہ کیست، نہ است کی جگہ نیست، چہ است کی جگہ چیست وغیرہ انتہائی مستحسن شکلیں ہیں۔ اسی طرح ماضی معلوفہ

کی ہائے مخفی است کے پہلے اکثر حذف کر کے الف کو وصل کر دیتے ہیں۔ (کردہ است سے کر دست وغیرہ) کات بیانیہ کی ہائے مخفی کے ساتھ تو اتنی آزادیاں برتی گئی ہیں کہ کہ اسم علم اگر الف سے شروع ہو تو اس کے پہلے بھی اسے حذف کر سکتے ہیں مثلاً انوری
ایں کہ پر سد ہر زماں آں کون خرایس دلش گاؤ

کہ انوری بہ در سخن یافتہ جی یا بخری
کہ انوری کو کنوری پڑھے تاکہ مصرع موزوں ہو سکے۔ علی ہذا القیاس نہ آمد
یا نیامد کی جگہ نامد، نہ آید یا نیاید کی ناید، نہ شنود کی جگہ نشود وغیرہ مستعمل ہیں
اس کو چھوڑیے کہ حروف ضمیر (ش، ت، م) کے دو یا تین معنی نکل سکتے ہیں
(مثلاً ش کے تین معنی ہو سکتے ہیں، اس، اس کو، اس کا۔) یہ دیکھئے کہ اس کے ماقبل
کی حرکت میں کیا کیا گل کھلتے ہیں۔ قاعدہ تو یہ ہے کہ ت یا تین ضمیر لفظ کے آخر میں
جوڑی جاتی ہے، اس طرح کہ ت یا ش کا ماقبل حرف متحرک ہو جاتا ہے۔ جیسے جان
جانش، کتاب سے کتابش، شب سے شبست۔ فارسی شعرا نے اکثر ماقبل کو ساکن ہی
رہنے دیا ہے یا حذف کر دیا ہے یا اگر ماقبل حرف یون ہے تو اسے یون غنہ کر دیا ہے
مثلاً ۵

حافظ۔ قصر فردوس کہ رضوانش بہ در بالی ز رفت

منظر از چمن نرہت در ولی شانت

خاقانی۔ آن کعبہ وفا کہ خراسانش نام بود

اکنوں بہ پائے پسیل حوادث خراب شد

انوری۔ شمس اسلام فلک مرتبہ برہان الدین

آں کہ مولاش بود شمس و فلک فرماں بر

انوری۔ نقش تحریرش از سینہ مطلوبان خشک

سطر عنوانش از دیدہ محرومان تر

رہی :- صحبت حرمانت از مرداں کند

نارختہاں باغ را خنداں کند

خاقانی :- فتر اک عشق گیر نہ دنیاں عقل آنکے

عیسیت دوست یہ کہ عاریت آشنا

میں ان مثالوں کو (یا آئندہ اور بھی جو مثالیں آئیں گی انھیں) کسی نادر تحقیق

کے طور پر نہیں، بلکہ نہایت عام مثالوں کی طرح پیش کر رہا ہوں۔ میں نے انھیں ڈھونڈ

کر کوئی کارنامہ نہیں انجام دیا ہے۔ یہ سب سامنے کی چیزیں ہیں جن کی طرف آپ کی

توجہ مقصود ہے، آخری شعر پر علیٰ غصوں غور کیجئے کہ خاقانی نے آنکھ کو محض آنکھ کر

دیا ہے، یعنی کاف بیانیہ کی ہائے اصلی کے بعد کوئی مہوتہ بھی نہیں ہے جو اس کے

سقوط کو سنبھال لے۔ یہ بھی غور کیجئے کہ انوری نے عنوانش کے وزن کو غنہ کرنے کے

بجائے اسے ظاہر کر کے جرات درجرات کا ثبوت دیا ہے۔

سقوط حرف کی اور مثالیں از کی جگہ حرف ز، از لو کی زو، از بی اور از آن

کی جگہ زیں اور زان، تو را کی جگہ اترا، من را کی جگہ مرا وغیرہ) ہمارے سامنے ہیں۔

میں نے اوپر لکھا ہے کہ فارسی میں من بمعنی میں ہے اور قابل تخفیف نہیں ہے۔ لیکن

انھوں نے سوچا کہ تخفیف کا زور نہیں چلتا تو نہ سہی، ہم ایک حرف ہی سا قحط کئے

دیتے ہیں، چنانچہ من را کی جگہ مرا اور من یا من ہستم کی جگہ مضم کار و لاج قائم کر دیا۔

تخفیف ہی کی طرح تطویل کا عمل بھی فارسی میں ان الفاظ پر دھڑلے سے ہوا،

جن کی تطویل اردو کے اساتذہ نے ہمیشہ ناجائز یا ناگوار قرار دی ہے۔ فارسی میں دو

اور تو دو ایسے لفظ ہیں جن میں واو کی تخفیف ضروری بلکہ ان کی تطویل غلط سمجھی گئی

ہے۔ لیکن ان کی بھی تطویل کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ موقوفہ جب مصرع کے آخر میں آتا ہے

تو اس کی تطویل ہو ہی جاتی ہے، مثلاً عطاؤں

دورم از روی تو زان دورم ز تو
کز غم در رخ تو رنجورم ز تو
لیکن حشون میں بھی "تو" کی تطویل ملتی ہے۔ رومیؒ

چوں یہ مردی تو ز اوصاف بشر

بحسب اسرار ت نہد بر فرق سر

لفظ دو کی تطویل کا نمونہ فرخی کے اس شعر میں ہے جو پہلے نقل کر چکا ہوں

گئے چوں آئینہ چینی نماید ماہ دو ہفتہ

ع

ان الفاظ کو اردو میں دونوں طرح باندھا گیا ہے (اگرچہ تخفیف کی مثالیں کم ہیں) لیکن کہ، چہ، اور نہ کہ تطویل سے اردو والے ہمیشہ بھاگتے رہے ہیں۔ فارسی والے ایسے کسی احرام و تحریم کے یا بند نہیں ہیں۔ ملاحظہ ہو۔

انوریؒ: من نیم در حکم خویش از کافری ہائے پہر

ورنہ در انکار من چہ کافری چہ شاعری

رومیؒ: پس بدار کہ چوں کہ رستی از بدن

گوش بینی چشم می باید شدن

حافظؒ: من از جاں بندہ سلطان اویم

اگرچہ یادش از چاکر نہ باشد

"نہ" بمعنی "نہیں" فارسی میں عموماً علامت نافیہ (یعنی مت) کے معنی میں استعمال ہوا ہے، اور اس کی ہائے مخفی اکثر یا تو ساقط ہو گئی ہے (نگذر = نہ گذر) یا خفیف (نکن = نہ کن) لیکن کبھی کبھی اسے "نہیں" کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے اور اس مفہوم میں مستعمل ہونے پر اس کی بھی تطویل جائز کر لی گئی ہے۔ چنانچہ عطارؒ

خلق می مردند دائم زیں طلب

صیر نہ با او و بے او اسے عجب

اس کے برخلاف اردو کے متاخرین نے (جن کا سکہ رائج الوقت ہے) اس قدر دامن سمٹا کر تاکید کے لئے بھی جہاں نہ کی ہائے غنقی کی تطویل لازمی ہو جاتی ہے (وہی نہ، یہی نہ، جاؤ نہ) اس کی تطویل سے گریز کرتے رہے۔ یہ امر لائق تاسف ہے کہ ہم لوگوں نے بہت سے معاملوں میں متقدمین کا دامن چھوڑ دیا، ورنہ میر کی مثال سامنے کی ہے۔

(۱) آپ حیات وہی نہ جس پر خضر و سکندر مرتے رہے
خاک سے ہم نے وہ چشمہ بھرا یہ بھی ہماری ہمت تھی

(۲) سے زلفیں عقدہ عقدہ ہیں آفت زمانہ

عقدہ ہمارے دل کا ان سے بھی کچھ کھلانے

دوسرے شعر میں میر نے نہ صرف زمانہ کو زمانا کر دیا ہے، بلکہ انھوں نے اس نہ کو بھی جو ہم لوگ ہمیشہ بروزن "ف" لکھتے ہیں (یعنی محض نفی کے معنی میں) نابروزن "فج" باندھا ہے۔ غنزل کی ردیف ہی نہ بروزن نا ہے۔

جہاں تک سوال نہ بمعنی "نہ تو" یا "نہیں" یا "نہی" کا ہے، تو اس مفہوم میں استعمال ہونے والے "نہ" کی تطویل تو ہم لوگوں نے اپنے ادب پر حرام کر لی چنانچہ غالب ؎

نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے

اگرچہ میر انیس نے "نہ" بمعنی نہیں کی تطویل کو اکثر روارکھا ہے، مثلاً ایک ہی مرثیہ ؎ آدھے کر بلا کے نیستاں میں شیر کی، میں ایک سے زیادہ مثالیں اس کی

ملتی ہیں۔

(۱) ہے گرچہ علم تیر میں قادر و ارجند
لیکن کہاں نہ ساتھ ہے نہ تیر نہ کند
(۲) گر اس طرف بڑھا کسی بیدار گرا
بالائے تن رہا نہ ادھر نہ ادھر کا ہاتھ
لیکن اس (اور اس طرح کے دوسرے معاملوں میں) میر انیس کی پیروی کوئی
نہیں کرتا۔ علماء کا چہر اس قدر زبردست ہے کہ غالب تو غالب شہر یاز تک
کوٹنے کا سہارا لیا پڑا۔

خود پشیمان ہوئے نے اسے شرمندہ کیا

اوپر میں نے کسرہ اضافت کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اردو کی علامت
اضافت کے مقابلے میں فارسی کا کسرہ اپنے اندر ہی تخفیف کے تمام عناصر
رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ کہاں، کا، کی، کے، اور کہاں صرف ایک ذرہ ہے
موقع محل کے حساب سے طویل یا مختصر بھی کر سکتے ہیں۔ لیکن فارسی شعرا نے
اس آسانی کو بھی کم سمجھتے ہوئے فلک اضافت کو بھی راہ دی ہے۔ ہمارے
یہاں غالب اور ظفر اقبال کے علاوہ فلک اضافت کی ہمت کسی نے نہیں
کی۔ فارسی میں یہ قدم قدم پر ملتا ہے۔

۶ فی: او کہ پروانہ قدس دست نہ سوزد زین
او کہ جامہ عرش است تنفید زو حل
رومی: آئینہ دل چوں شود صافی و پاک
نقش ہا بینی بردوں انداز خاک
خاقانی: گردوں سر محمد کجی یہ باد داد
محنت رقیب سحر مالک رقاب شد
آخری شعر اس لئے بھی لایق توجہ ہے کہ مالک رقاب کے بیچ سے علامت
کسرہ اڑا دینے کے علاوہ خاقانی نے مصرع اولیٰ میں ایک پنج دار ترکیب استعمال
کی ہے۔ اگر محمد کی دال کو ساکن پڑھیں تو ایک نسبتاً غیر معروف زحاف کے
ذریعہ وزن بدل جاتا ہے اور اگر اسے متحرک پڑھیں تو نظم کا عام وزن (مفعول
فاع لات مفاعیل فاع لن) برقرار رہتا ہے لیکن تلفظ متغیر ہو جاتا ہے

ایرانیوں کے یہاں دونوں صورتیں جائز ہیں یعنی وہ وقتاً فوقتاً ساکن کو متحرک کر لیتے ہیں یا لکین اوسط و غیرہ قسم کی تدبیر لگا کر مصرع کا وزن بدل لیتے ہیں۔
 اوپر کی بحث سے عرب ذیل نتیجے نکلتے ہیں۔

(۱) فارسی فن شعر یا قواعد کے تمام قاعدوں کا اردو پر اطلاق اصولاً عقلاً اور عملاً غلط ہے۔

(۲) بہت سی پابندیاں جو فارسی قاعدے کی آرٹ لے کر شعراء اردو پر نافذ کی جاتی ہیں، فارسی میں یا تو وجود ہی نہیں رکھتیں، یا اگر ہیں بھی تو ان کا دائرہ عمل اتنا وسیع نہیں ہے جتنا اردو میں کر دیا گیا ہے۔

(۳) اردو کے مقابلے میں فارسی شعر گوئی کے قواعد نرم ہیں، یعنی فارسی شاعر کو اردو شاعر سے زیادہ آزادیاں اور آسانیاں ہیں، کچھ تو اس وجہ سے کہ فارسی زبان کی بناوٹ ہی ایسی ہے، اور کچھ اس لئے کہ ایرانی شعراء پر اہل مدرسہ کا تسلط کم رہا ہے لہذا ان کو قواعد کے چرگراں بارنے اٹھانے میں دبا یا جتنا اردو کے شاعروں کو دینا پڑا ہے۔

(۴) اس میں کوئی شبہ نہیں کہ شعر میں بعض آوازوں کی تخفیف یا سقوط ناگوار ہے۔ لیکن ان آوازوں اور ان اصولوں کا تعین جن کی رو سے یہ تخفیف بدنامعلوم ہوتی ہے فارسی لفظ یا عربی لفظ، حرف اصلی و غیر اصلی، تخفیف و تطویل مع عطف و اضافت یا بے عطف و اضافت کے اُگلن پچو یا ذوق سلیم کے بغیر قطعی معیاروں کی روشنی میں نہیں ہو سکتا۔

(۵) ضرورت اس بات کی ہے کہ شعر اردو میں آوازوں کی تخفیف کے اصولوں کا پتہ لگایا جائے۔

میں یہ بات بالکل اوپر زور طریقے سے واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میں آوازوں

کی اندھا دھند تخفیف کے حق میں نہیں ہوں۔ بعض اردو شعرا کے یہاں حروف کے غیر ضروری
 طور پر دہنے پر میں نے اعتراض بھی کیا ہے، اور آئندہ بھی ایسا ہی کروں گا۔ میرا مذہب
 صرف یہ ہے کہ جس طرح تخفیف کی اندھا دھند آزادی غلط ہے، اسی طرح اس پر
 بے جا پابندی بھی غلط ہے۔ میرا مقصود یہ ہے کہ ان معروضی اصولوں کا پتہ لگایا جائے
 اور ان کی وضاحت کی جائے جن کی روشنی میں یہ کہا جاسکے کہ فلاں تخفیف درست
 ہے، فلاں گورا اور فلاں نامناسب ہیں یہ بھی دکھا چکا ہوں کہ یہ اصول فارسی شعراء
 کی روش یا ذوق سلیم کی مدد سے نہیں وضع ہو سکتے، لیکن چونکہ بعض جگہ حروف کا
 دہنا واقعی برابری واقعی اچھا معلوم ہوتا ہے، اس لئے یقیناً ایسے معروضی معیار ہوں گے
 جن کی مدد سے حسن و قبح کا عمومی حکم لگایا جاسکے۔

میں نے ابھی کہا ہے کہ کوئی کوئی تخفیف درست ہوگی، کوئی گورا، کوئی نامناسب۔
 اس کو جاننے کا طریقہ وہی ہوگا جو علی تنقید کا بہترین طریقہ ہے، یعنی شعراء کے کلام کے
 مثالیں اخذ کی جائیں اور ان کا تجزیہ کیا جائے۔ الف چونکہ پہلا مہووتر ہے اور ہماری
 میزان کا پہلا حرف بھی اور اس میں سب سے زیادہ (یعنی تین) بغیر بھی ہو سکتے ہیں،
 اس لئے پہلے اسی کا مطالعہ کرنا قاعدے کی بات معلوم ہوتی ہے۔

سب سے پہلا نتیجہ تو یہ نکلتا ہے کہ الف موصولہ ہر جگہ مستحسن ہے اس کی وجہ
 یہ ہے الف کا وصل ہمیشہ ایک مشینی عمل کے تحت ہوتا ہے۔ اس میں نہ ذوق سلیم
 کو دخل ہے نہ کسی کے رائے مشورہ کو۔ اگر لفظ کا پہلا حرف الف ہے اور اس
 کے ماقبل لفظ کا آخری حرف ساکن ہے تو الف اس ماقبل سے مل سکتا
 ہے۔ یعنی ساقط ہو سکتا ہے۔ یہ اس وجہ سے کہ الف واحد مہووتر ہے
 جس کی آواز خالص ہے۔ لہذا اسے اپنے ماقبل ساکن میں ضم ہونے کی کوئی
 دشواری نہیں ہوتی۔ لہذا الف کا وصل (جو میرے علم و اطلاع کے بموجب تمام

ہند یورپی زبانوں کا خاصہ ہے، کوئی جھگڑے کی چیز نہیں ہے۔ اس کے برخلاف لفظ کے آخر میں آنے والے الف یعنی الف ساکن کا مسئلہ بہت پیڑھا ہے۔ اردو شاعری کے معتد بہ حصہ کا اس نظریے سے غائر مطالعہ کرنے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ الف ساکن کی تخفیف کا بنیادی اصول یہ ہے کہ اس کی تخفیف بہت کم صورتوں میں پس گوارا، اور بہت ہی صورتوں میں قطعاً نامناسب ہے۔ اس کی ضابطہ مندرجہ ذیل کلیوں سے ہوگی۔

(۱) ایسے الفاظ، جو دو یا دو سے زیادہ سبب خفیف پر مشتمل ہوں، الف کی تخفیف بالکل قبول نہیں کرتے۔ مثال کے طور پر ابا، اماں، کالا، دیکھا، جوتا، بننا، چرچا، پیدا، تنہا، مستثنیٰ وغیرہ کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ لیکن دو سے زیادہ سبب خفیف والے الفاظ اگر حالت فعلیہ میں ہوں تو تخفیف گوارا کر لیتے ہیں۔ مثلاً فرمایا، بھر کایا، دکھلایا وغیرہ۔

(۲) ایسے الفاظ میں جو وقت مجموعہ پر ختم ہوتے ہوں اور جن میں حالت فعلیہ ہو، تخفیف گوارا ہو سکتی ہے، بشرطیکہ الف کے پہلے واضح ہائے دوہمی نہ ہو۔ (۳) ایسے الفاظ جو وقت مجموعہ پر ختم ہوتے ہوں، لیکن جن میں حالت فعلیہ نہ ہو تخفیف بالکل نہیں برداشت کر سکتے۔

قسم دوم کی مثالیں: کہا، رہا، گیا، دیا، بولنا، سنا، دوتا وغیرہ۔
قسم سوم کی مثالیں: سدا، ندا، رہا، دیا (یعنی چراغ)۔ خدا وغیرہ
نیکہ لکھنا دیکھنا کہ دیا اور رہا بطور فعل تخفیف قبول کر لیتے ہیں لیکن دیا بمعنی چراغ اور رہا بمعنی آزاد، تخفیف کو نامنظور کرتے ہیں۔

ان تینوں کلیوں سے ایسے اکثر الفاظ مستثنیٰ ہیں جن میں الف کے ماقبل رائے مہملہ محک ہو۔ مثلاً دوسرا، پیارا، تیسرا، سارا، میرا، تیرا۔ میرا اور تیرا

کی تخفیف بہک یاے جھول (مرا اور مرا) بھی تخفیف گوارا کر لیتی ہے، اگرچہ حالت فعلیہ میں نہیں ہے۔ ایسے بھی بعض الفاظ ان ضابطوں میں نہیں آتے جو علی الترتیب ایک سبب خفیف اور ایک وعدہ مجموع سے ملکر بنے ہیں۔ مثلاً ساؤلا، جو گیا، پہلیا وغیرہ ایسے الفاظ اردو میں بہت کم ہیں۔ اور زیادہ تر اسم صفت ہیں۔

(۴) صیغہ امر و ندا کے تمام الفاظ میں تخفیف قطعاً نامناسب ہے۔ مثلاً کھا، جا، آ، خدایا وغیرہ۔

(۵) اُکلیہ بنہر چار کے استثناء کو ملحوظ رکھتے ہوئے، ان الفاظ کی تخفیف مناسب ہے جن میں محض ایک سبب خفیف ہے۔ مثلاً سا، تھا، کا وغیرہ۔ لفظ کیا بھی اس کیلئے کے تحت نہیں آتا۔

(۶) "نا الفاظ کے علاوہ، جن میں الف کے ماقبل رائے ہملہ محرک ہو، ایک وعدہ مجموع اور ایک سبب خفیف والے سب الفاظ کی تخفیف ناگوار ہے مثلاً ہمارا، تمہارا وغیرہ کی تخفیف گوارا ہے، لیکن تماشا، بھروسا، گر جبا، ہویدا، نکلتا، برستا وغیرہ کی تخفیف ناگوار ہے۔ اس کا استثناء ان الفاظ میں ملتا ہے جن میں الف محدودہ کے پہلے یا کے متحرک اور اس کے پہلے ایک الف محدودہ ہو۔ مثلاً گرایا، بٹھایا وغیرہ۔ ان کی تخفیف اکثر گوارا ہو جاتی ہے۔

نون غنی یا نون غنی کی سی آواز پر ختم ہونے والے تمام الفاظ (چاہے وہ جس شق کے ہوں) تخفیف ہرگز قبول نہیں کرتے۔ مثلاً پنہاں، بیاباں، بھٹما، نما، کہاں، سا کہاں وغیرہ اس قاعدے کے مستثنیات بعض ایسے الفاظ ہیں جو گنتی یا صفت سے متعلق ہیں اور جو علی الترتیب ایک سبب خفیف اور ایک وعدہ مجموع سے مل کر بنے ہیں۔ یہ سب الفاظ (نون غنی کے باوجود) مخفف ہو سکتے ہیں۔ مثلاً ساؤلاں، بیواں، گیہواں وغیرہ اسی طرح ایسے اسمیہ الفاظ جن

میں جمع کی حالت میں الف معہ ذون غنة آتا ہے اور جن کی واحد شکل یا معہ معروف پر ختم ہوتی ہے، تخفیف کو ادا کر لیتے ہیں۔ مثلاً گشتیاں، آندھیاں، باندیاں وغیرہ۔

(۸) بعض استفائی الفاظ (اچھا، اچھا، ایسا) مخصوص حالات میں تخفیف الف کو ادا کر لیتے ہیں۔

مندرجہ بالا کلیات میں سے اکثر کا عمل اس قدر ظاہر و باہر ہے کہ مثالوں کی ضرورت نہیں۔ تخفیف کی بعض قبیح صورتیں اتنی قبیح ہیں کہ ان کی مثال میں ایک مصرع بھی نہیں مل سکا۔ مثلاً خدا، نما، کیا، وغیرہ کی تخفیف میری نظر سے گزری ہی نہیں۔ ممکنہ حد تک مثالیں پیش خدمت ہیں۔ بعض بعض صورتوں میں خود اختہ مصرعے بھی کہنا پڑے ہیں۔

(۱) دو سبب خفیف آخر الایمان کا مصرع ہے ع۔

یان کی پاک ہے یہ اماں نے تھو کی ہوگی

براج کو مل کی ایک مشہور نظم کا مصرع ہے ع۔

میری امی نہیں میرے ابا نہیں

اس مصرع میں لفظ ابا کا استعمال صوتی اعتبار سے بالکل بے داعی ہے، لیکن

دور کن بڑھا کر مصرع یوں پڑھئے ع۔

میری امی بھی اب چھٹ گئیں ابا بھی چھٹ گئے

تو ابا کی تخفیف انتہائی تنافر پیدا کرتی ہے۔ تنہا کی تخفیف کے لئے دیکھئے

بشیر بدر ع۔

غور سے دیکھ خاک تنہا نہیں

مصرع ناقابل برداشت ہے لیکن اگر تنہا کو بدل کر اکیلی رکھ دیجئے ع۔

غور سے دیکھ خاک اکیلی نہیں
 تو معنوی اعتبار سے قطع نظر، صوتی تناظر بہت کم، بلکہ تقریباً بالکل غائب ہو
 جاتا ہے۔ کالا کی مثال بھی لیشیر بدر کے ایک مصرع میں ہے ع
 رات کا کالا جادو رہے زلف میں۔ اپنے چہرے پہ سورج کا چہرہ رکھو
 کالا انتہائی ناگوار ہے۔ لیکن اگر مصرع یوں کر دیا جائے ع
 رات کی کالی ناگن رہے زلف میں۔

تو (معنوی پہلو سے صرف نظر کرتے ہوئے) عیب تقریباً معدوم ہو جاتا ہے۔
 ہوتا کی مثال ع خود ساختہ تمام رات وہ اشکوں کے بیچ ہوتا رہا۔ ہوتا
 رہا کی جگہ ہوتی رہی بیٹھی۔ تخفیف کا تناظر بہت کم ہو جاتا ہے۔ بنتا کرتا، جاتا
 وغیرہ کی بعض دلچسپ مثالیں دیکھئے۔ میر انیس کا مشہور مصرع ہے ع

اچھا سوار ہو جئے ہم اوٹ بنتے ہیں
 اس میں بنتے کی تخفیف گوارا بلکہ مناسب ہے لیکن اس کو یوں کر دیکھئے ع
 اچھا سوار ہو جئے میاؤٹ بنتا ہوں

تو مصرع صوتی اعتبار سے مضحکہ خیز ہو جاتا ہے۔ جاتا کی مثال کے لئے میر
 انیس ع

گرمی میں پیاسا تھی کہ پھنکا جاتا تھا جگر
 اس مصرع میں کچھ تناظر، ت کے بعد تھا کی وجہ سے بھی ہے۔ لیکن اگر پھنکا جاتا
 ہے جگر بھی لکھا جاتا تو پھنکی جاتی تھی زبان کی طرح صاف اور مترنم نہ ہوتا۔ تناظر
 کا بیش تر حصہ الف کا کرشمہ ہے۔ کرتا کی مثال کے لئے میر انیس ع

نعرہ کیا کرتا ہوں حملہ امام پر
 یہاں پر تناظر کا کچھ حصہ کا ف عربی کی تکرار کا مرکب ہون منت ہے، لیکن

اس مصرع کی مختلف شکلیں وضع کیجئے تو بات کھل جاتی ہے کہ غیب کا پیشتر
حملہ الف کی تخفیف کے باعث ہے :

(۱) نعرہ ہوا کہ کرتا ہوں حملہ امام پر

(۲) نعرہ ہوا ہے کرتا ہوں حملہ امام پر

دونوں مصرعوں میں بالترتیب ایک اور دو کاف کم کر دیے گئے ہیں
لیکن تناظر باقی ہے۔ اب یہ مصرع دیکھئے :

(۱) نعرہ کیا کہ کرتی ہے حملہ امام پر

(۲) نعرہ کیا کہ کرتے ہیں حملہ امام پر

دونوں کا شاعر بہت کم ہو گیا۔ یہ مصرع صوتی اعتبار سے بالکل درست ہے
معنوی اعتبار سے بحث نہیں ہے۔

نعرہ ہوا ہے کرتے ہیں حملہ امام پر

تین سبب خفیف دالے الفاظ (علی الحفوص اگر حالت فعلیہ میں ہوں) کے
آخری سبب پر تاکید بہت کم رہ جاتی ہے، اس لئے یہاں تخفیف گوارا ہو جاتی ہے
میر انیس ہے۔

(۱) فرمایا جبے اٹھ گئیں زہرائے باکرم

(۲) ہنس کے عباس سے فرمایا کہ اے غیرت ماہ

مرزا دیر: چلایا شمر ہم تو اسی وقت کھائیں گے

زبیر رضوی: دھسوا یا ہے بھنکارتے سانپوں سے بدن کو

(۲) فعلیہ اور ضمیری و تہ مجبور کے تخفیف ہر جگہ گوارا ہے، اقبال ہے۔

(۱) مرا عیش غم مرا شہد شمع مری بولہم نفس عدم

(۲) ترا دل حسرت کو مجھ ترا دیں حزیہ کافی

و تذموج کی فعلیہ حالتوں کے لئے دیکھئے۔ میر انیس ۛ

(۱) ذرے کو آج کر دیا مولانے آفتاب

(۲) جنگل تھا سب بیا ہوا پھولوں کی باس سے

(۳) لہرائی جب اتر گیا دریا چسٹھا ہوا

مرزا دبیر ۛ

غنیہ کہا اس منہ کو حذر اہل سخن سے

بیاد در شاہ ظفر ۛ

دیا اپنی خودی کو جو ہم نے مٹا وہ جو پردہ سیاہ میں تھا نہ رہا

اقبال ۛ

بے دوڑتا اس شہب زمانہ

تخفیف کہیں بھی ناگوار نہیں ہے۔

ہائے دوپٹھی کے ساتھ تنافر کی مثال مندرجہ ذیل ہے ۛ

خود ساختہ: دل میں ہم نے لکھا ہے نام خدا صلی علی

نون غتہ کی بھی ایک خود ساختہ مثال ملاحظہ ہو ۛ

میں کہاں ہوں کہاں تو ہے مرے دست

(۳) رائے ہملہ متحرک کے ماقبل الف کی تخفیف گوارا ہوتی ہے۔ مثلاً بشیر بدر ۛ

جو کوئی دوسرا پہنے تو دوسرا ہی لگے

یا میر انیس:

ہند ی تمھارا لال ملے ہاتھ پاؤں میں

فیض ۛ

تمھارا حسن جوان ہے تو ہریاں ہو فلک

لیکن ایسے الفاظ کی تخفیف، جن میں الف کے ماقبل رائے ہملہ متحرک نہ ہو، ہمیشہ ناگوار ہوتی ہے۔

(۱) خود ساختہ: مرا اگر جنایہ تم پر برسنا کیسا ہے
(۲) خود ساختہ: دل سویدا میں دکھوں کا تیرے نام کو بھی
گرایا، اٹھایا وغیرہ طرح کے الفاظ میں تخفیف گوارا ہونے کی مثال ہے، میر
انیس۔

پانی بھر آیا منہ میں ادھر ذوالفقار کے

(۴) سا، تھا، کا وغیرہ کی تخفیف ہر جگہ مناسب ہوتی ہے۔ اوپر میں نے میر انیس کے ایک مصرع میں کاف عربی کی تکرار سے پیدا شدہ تنافر کا ذکر کیا تھا۔ لیکن کا، کی تخفیف اگر کاف عربی کے ساتھ بھی ہو تو بہت گراں نہیں گزرتی۔ یہی حال سا، کا ہے۔ مثلاً مصحفی۔

(۱) کہ اک پر اسا سر رہ گزار باندھو

اس کے برخلاف »ایسا« کی تخفیف کے ساتھ س ہملہ کا تنافر اس مصرع میں دیکھئے، اقبال:

کچھ ایسا سکوت کافسوں ہے

کاف کی تکرار کے لئے مرزا دیر کی مثال ہے۔

واہے کمر چربخ سے جوزا کا کمر بند

یہاں کا کمر بند اگر بہت حسین نہیں تو بہت ناگوار بھی نہیں ہے۔

لیکن تھا کے ساتھ ت یا تھ کی تکرار بری لگتی ہے۔ اس کی وجہ میں اوپر بیان

کر چکا ہوں۔ ہائے دو چشمی آواز کو ثقیل کر دیتی ہے۔ مثال کے طور پر میر انیس کا یہ مصرع

گوارا ہے کیونکہ یائے معروف کے ساتھ ت اور تھ کی تکرار کی گئی ہے۔

فرق کی آتی تھی نکتوں سے جب جدا

اس مصرع کو یوں بدل دیجئے گا۔

فرق کا آتا تھا نکتوں سے جب دھواں

توالف کی تخفیف اور "تھ" کی تکرار غایت درجہ تناظر کی موجب بن جاتی ہے۔ اپنا کی مثال، نظراقبال کا۔

عیب ہے اپنا جدا، اپنا ہنر ہے الگ

نظراقبال کے یہاں اپنا کی تکرار نے بھی تخفیف کو قابل قبول بنا دیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ اپنا کے مابعد اگر کوئی تخفیف حرکت ہو تو اس کو مخفف کرنے میں عیب چھپ جاتا ہے۔ مثلاً اپنا پرایا، اپنا سہارا، اپنا ہنر، وغیرہ۔ صورت حال "نا" پر ختم ہونے والے اسماء کے ساتھ نہیں ہے یعنی کھانا کھلایا محبوب لگتا ہے۔ جب کہ اپنا پرایا میں ایسا کوئی عیب نہیں ہے۔ اچھا کی تخفیف اس وقت گوارا ہو جاتی ہے جب اچھا بہ معنی خوب عروض میں آئے گا۔

خود ساختہ: اچھا کھانا کھلائیں گے تم کو

اگر اچھا بمعنی ٹھیک ہے بندھا ہو تو ہر جگہ گوارا ہے گا۔

خود ساختہ: ہم بھی زباں کھول سکیں چھا چلوں ہی ہی

اس نکتہ پر آگے چل کر کچھ تفصیلی بحث ہوگی۔

(۵) اسمیہ وند مجوع، چاہے وہ مہندی کا سوا ہو یا فارسی کا گدا یا عربی کا قضا

مخفف حالت میں میری نظر سے نہیں گذرا۔ یہی حال "کیا" کی تخفیف کا ہے،

لہذا ان الفاظ کی تخفیف کا نامناسب ہونا قطعاً کہا جاسکتا ہے۔ بعض استثنائی

الفاظ جو قاعدہ ایک تا آٹھ میں مذکور ہیں لیکن جس کی مثال اب تک نہیں گذری

مندرجہ ذیل مصرعوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

ایک سبب خفیف اور وقت مجموع بلا فورن غنہ:

ظفر اقبال: ہے یوں تو اس کا سا نولا بن سا نولا ہی پن (سا نولا + پن)

بل کرشن اشک: یوں نہ جان اشک ہیں جو گیا یا مانہ ملا (جو گیا)

جن الفاظ کے آخر میں وقت مجموع ہے لیکن اس کے پہلے ایک سے زیادہ سبب

خفیف ہیں (مثلاً بہرِ دیا، بہیلیا) وہ بھی اسی حکم میں آتے ہیں۔

ایک سبب خفیف اور ایک وقت مجموع بے نون غنہ:

ظفر اقبال: سات پردوں کے سوا آنکھوں حائل میں بھی

مصحفی: گالیاں دیتے ہو تم بھگ کو مری جاں صریح

خود ساختہ: رات بھر آندھیاں چلتی رہیں آفت ٹوٹی

نون غنہ کی تخفیف الف کے علاوہ دوسرے مصوتوں کے ساتھ مناسب یا کم سے

کم گوارا ہو سکتی ہے۔ اس کے اصول مندرجہ ذیل ہیں:

(۱) جب نون غنہ اور ہمزہ ساتھ آئیں تو تخفیف ہمیشہ مناسب ہوتی ہے۔ یعنی الف کے علاوہ جو بھی مصوتہ ہو، نون غنہ اور ہمزہ کے ساتھ تخفیف کو قبول کرتا ہے۔ غالباً

(۱) ورد دل لکھوں کب تک جاؤں انکو دکھلا دو

(۲) جو سے باز آئے پر باز آئیں کیا

(۳) ایک چکر ہے مرے پاؤں میں زنجیر نہیں

کہ ہمزہ کا عمل تخفیف آنا آفاتی ہے کہ اگر الف پر ہمزہ لگتا تو اس کی تخفیف ممکن ہوتی

لیکن اردو میں الف پر ہمزہ لگتا ہی نہیں۔ الف کا ہمزہ کے عمل سے آزاد ہونا اس بات

کا بین ثبوت ہے کہ الف یعنی فتح کی آواز کو تخفیف سے فطری مغائرت ہے۔

(۴) روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں تسکے کیوں

میرا جی : میری قسمت کہ پسند آئیں نہ میری باتیں

میر : وہ تو بالین تبیں آیا تھا ہماری لیکن

(۲) سبب تخفیف کے واؤ، بھول و معروف و ن غنہ کی تخفیف ہرگز قبول نہیں

کرتے۔ مثال کے طور پر گوں، خون، لوں، دوں، افسوں، کیوں اور جمع

یا فعلی صورت کے الفاظ مثلاً خوابوں، کتابوں، دونوں، جاگوں کا ذکر کیا جا

سکتا ہے۔ بشیر بدر

آج میں جاگوں گا کہ سوتے میں

اس کو بدل کر ہمزہ کے ساتھ کوئی بھی صورت کر دیجئے

(۱) آج میں جاؤں گا کہ سوتے میں

(۲) آج وہ روئیں گی کہ سوتے میں

تو عیب فوراً دور ہو جاتا ہے۔ اس عیب کی بعض دیگر مثالیں حسب ذیل ہیں بشلی

گئے ہیں نالے سوئے گردوں تو اشکوں نے رخ کیا زمین کا

میر : تم کو ہمارے سر کی مہوں تم ہاتھ مت اٹھاؤ

میر انیس : بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں بھی

لیکن یہاں بھی فرمایا و غیرہ کی طرح اگر تین طویل آوازیں اکٹھا ہو جائیں تو آخری

سبب کا وزن کم ہو جاتا ہے اور اس کی تخفیف ممکن ہو جاتی ہے۔

میر انیس : علم ذی قدر ثنا خوانوں میں بیکتا مداح

(۳) وند مجموع جس میں واؤ (معروف یا بھول) ہو، تخفیف نہیں گوارا کرتا۔ مثلاً

جنوں، شہوں (بھول)، نگوں، رگوں (بھول) وغیرہ۔ اس کے برخلاف واؤ بھول کا

وند مجموع (ساحلوں، حرکتوں وغیرہ) تخفیف قبول کر لیتا ہے۔

غیر نیازی ہے۔

ساحلوں جیسا حسن کسی کا اور میری حیرانی

(۴) قاعدہ دو اور تین میں کثر التعداد اور استثنائی صورتیں بھی ہیں۔ لیکن سب کا تعلق فعلیہ الفاظ سے ہے مثلاً مندرجہ ذیل الفاظ کی تخفیف مناسب ہے:

ہوں (معروف و مجہول)، رہوں، کروں، بھروں، کہوں وغیرہ۔ ان الفاظ میں نقطہ اشتراک یہ ہے کہ واؤ کے پہلے ہائے ہوز یا رائے پہلے متحرک ہوگی۔

جن فعلیہ شکلوں میں کوئی اور حرف مثلاً ٹ، وال، لام، رکھوں، لدوں، چلوں وغیرہ ذن غنہ اور واؤ کے ساتھ ہوگا، وہاں تخفیف نامناسب ہوگی جہاں واؤ پہلے کے پہلے ذن ہوگا اور حالت فعلیہ، وہاں تخفیف گوارا ہو سکتی ہے۔ لوں واؤوں کی صورتیں (اور یہ افعال بہت متداول ہیں) میں نے اسی کلمے کے تحت شق اول میں رکھی ہیں۔ لیکن لوں یا دوں کے پہلے کوئی اور فعلیہ شکل (مثلاً بھروں، مروں، لگاؤں، کہہ دوں، گردوں وغیرہ) ہو تو لوں اور دوں دونوں ہی تخفیف قبول کر لیتے ہیں۔ مگر شرط یہ ہے کہ ان کے فوراً بعد گا، گی، گے نہ ہو مثلاً مصرع ہے۔

خود ساختہ: طوفان ابرو باد کو مٹھی میں بھر لیں ہم

اس وقت لیں میں یائے مجہول کی تخفیف قطعاً ناگوار نہیں ہے۔ اب مصرع

یوں کرتے تھے۔

(۱) طوفان ابرو باد کو مٹھی میں بھر لوں میں

(۲) طوفان ابرو باد کو مٹھی میں دے دوں میں

مصرع اب بھی گوارا ہیں، لیکن پہلے کی سی صفائی نہیں ہے۔ اب مصرع یوں کرتے تھے۔

(۱) طوفان ابرو باد کو مٹھی میں کچھ لوں میں

(۲) طوفان ابرو باد کو مٹھی میں کچھ دوں میں

تو دونوں صورتیں ناممکن حد تک بد صورت ہو جاتی ہیں اور اسی مصرع میں آخری لفظ "میں" کی جگہ "گا" کر دیکھئے تو بد صورتی مکمل ہو جاتی ہے۔

طوفان ابرو باد کو مٹھی میں بھروں گا

اقبال کا مصرع ہے۔

سچ کہہ دوں اے برہمن گر تو برانہ مانے

اسے یوں کر کے دیکھئے۔

سچ کہہ دوں گا برہمن گر تو برانہ مانے

مصرع کا صوتی خون ہو جاتا ہے لیکن اگر گا کی جگہ اب ہو تو کوئی عیب نہیں رہتا۔

سچ کہہ دوں اب برہمن گر تو برانہ مانے

اگر دوں، لوں کے پہلے نہ، وہ، یہ، کہ وغیرہ (سب مخفف) ہوں تو بھی دوں اور

وں کی تخفیف قابل قبول ہو جاتی ہے۔

فعلیہ حالتوں میں رائے ہملہ یا ہائے ہوز کی تحریک کے ساتھ تخفیف کی بعض خوبصورت

مثالیں یوں ہیں۔ غالب اور میر۔

(۱) کہوں کس سے میں کہ کیا ہے شب غم پر حالما

(۲) افسانہ کہتے سنیکڑوں افسوں کہوں ہوں میں

لیکن یہ بات قابل ذکر ہے کہ ہوں کے علاوہ اس کی قسم کے بقیہ الفاظ کی تخفیف اردو

میں بہت کم نظر آتی ہے۔

(۵) قاعدہ دوم کی ایک استثنائی صورت دونوں، بولوں (واو معروف) کہوں

(واو معروف) وغیرہ ان الفاظ میں ملتی ہے جن کے دونوں اسباب میں واو کی آوازیں ہیں

ان سب کی تخفیف گوارا ہے۔ خود ساختہ ع۔

(۱) دونوں جھکے ہیں مگر بیچ میں دریا حائل ہے

(۲) اس کے آگے میں اگر بولوں تو کشتی ہے زباں

میر:- سخت یہ نے بارے ان روزوں یاوری کی

(۶) چونکہ قاعدے پر استثنائی کلیہ یہ ہے کہ ہوں کے علاوہ تمام مخفف الفاظ
یعنی وہ جن میں تخفیف مناسب ہے کے فوراً بعد اگر طویل واو یا الف آجائے تو تخفیف فوراً
ناگوار ہو جاتی ہے یعنی رہوں، کیوں وغیرہ کی تخفیف بھی اسی وقت گوارا ہے جب ان
کے بعد والا لفظ طویل واو یا الف سے خالی ہو۔

اس کی وضاحت کے لئے غالب کا مصرع پھر پڑھیے ع۔

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے شبِ غمِ بربلا

کہوں کے بعد کس ہے جو طویل واو یا الف سے خالی ہے۔ اب مصرع یوں کر دیکھئے ع۔
کہوں کیسے میں کہ کیا ہے

اب بھی کوئی متنافر نہیں۔ لیکن مندرجہ ذیل خچلیں انتہائی متنافر ہیں ع۔

(۱) کہوں گا میں کہ کیا ہے

(۲) کہوں تو میں کہ کیا ہے

اس اصول کی عمل پذیری کے لئے ایک اور مثال دیکھئے ع۔

خود ساختہ: اگر یہاں رہوں میں جان کا خطر ہے مجھے

بندش سست ہے لیکن رہوں کی تخفیف گوارا ہے، مصرع یوں کر دیکھئے ع۔

(۱) اگر یہاں رہوں گا جان کا خطر ہے مجھے

(۲) اگر یہاں رہوں تو جان کا خطر ہے مجھے

(۳) اگر یہاں رہوں جان کا ہے خوفِ سخت چھ

اگر مصرع اول و دوم قبیح ہیں تو تیسرا مصرع اور بھی ناقابل برداشت ہے، کیونکہ جان اور کا، الف ممدودہ والے دو الفاظ، ہوں مخفف کے فوراً بعد آگئے ہیں۔ اس کے برخلاف ہوں مخفف کے بعد اگر طویل الف یا واؤ آئے تو مناسب معلوم ہوتا ہے۔ غالبؔ

(۱) کہے ہوں کیا تاؤں چہاں خرابیں

خود ساختہ (۲) میں ہوں آوارہ اظہار متنا یعنی

خود ساختہ (۳) تیری خاطر میں ہوں آزاد و متنا کا شکار

(۴) ایسے الفاظ جن میں ایک سبب خفیف اور ایک دو تہ مجموع ہے (مثلاً عاد تو سینکڑوں، شاہدوں وغیرہ) تخفیف کو بس گوارا کر لیتے ہیں۔ میر کا مصرع اوپر آچکا ہےؔ

افسانہ کہے سینکڑوں افسوں کیوں پلوں

(۸) ایسے الفاظ جن میں دو و تہ مجموع ہیں (شرار توں، حکایتوں، شرافتوں وغیرہ) تخفیف قبول نہیں کرتے۔

(۹) اسباب خفیف پر مشتمل الفاظ اگر فعلیہ یا جمع کی حالت میں ہوں تو ان کی یائے معروف و مجہول دونوں تخفیف قبول کر لیتی ہیں۔ بھروں اور بھر دوں کی طرح بھر لیں اور بھر دیں، وہ لیں نہ دیں، نہ لیں (سب مخفف) مناسب ہیں۔ ان کی مثال اوپر گزر چکی ہے۔ لیکن یہاں بھی شرط یہ ہے کہ بھر لیں، کہہ لیں کے بعد کوئی طویل یائے مجہول والا لفظ (مثلاً بھر لیں گے) نہ آجائے۔

میرؔ مزا دکھادیں گے بے رحمی کا تریا صیاد

دیں گے پہلے دکھا، کی وجہ سے تخفیف گوارا ہو گئی ہے، حالانکہ فوراً بعد گئے کی آواز اگرچہ بند ہے۔ لیکن اس کا مخالفانہ اثر پڑ رہا ہے۔ اگر یائے مجہول کی آواز بالکل

نہ ہو تو مصرع بہت بہتر ہو جائے گا۔

مزا دکھا دیں تو بے رحمی کا تری صیاد

یائے معروف کا واحد سبب تخفیف مع وزن غنہ اردو کے فعلیہ یا جمعہ الفاظ میں بہت کم آتا ہے لیکن اس کی تخفیف ناگوار نہیں گذرتی۔

خود ساختہ: (۱) مجھ کو سرے مالک نے دیں جینے کی یہ شکلیں

اقبال: ۱۳۹ دیں اذائیں کبھی یورپ کے کلیساؤں میں

اس مصرع میں دیں کو بروزن، ف، بھی پڑھ سکتے ہیں، دیں اذائیں =

فعلاتن۔ تخفیف مناسب تو نہیں لیکن گوارا ہے۔ غالب۔

ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

اس مصرع میں جاگے ہیں کو جاگے ہوں کر دیکھئے تو اگرچہ متنازع نہیں پیدا

ہوتا، لیکن یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ واؤ کے مقابلے میں بے کی تخفیف زیادہ ابھی

سنائی دے رہی ہے ہائے دوپٹھی کے ساتھ وزن غنہ کی تخفیف (جو دوسرے مصوتوں

میں ممکن نہیں) بے کے ساتھ بالکل ناگوار نہیں محسوس ہوتی:

میراجی: منتظر ایک ہی لمحے کی تھیں دونوں روئیں

میر کے مندرجہ ذیل مصرع میں دیکھیں کو بدل کر دیکھوں یا دیکھا کر دیا جائے

تو یائے مجهول مع وزن غنہ کی کامیابی اور واؤ کی کمزوری کا احساس ہوتا ہے۔

میر: (۱) ابھی دیکھیں آنکھیں ہمیں کیا دکھائیں

(۲) ابھی دیکھوں آنکھیں مجھے کیا دکھائیں

(۳) ابھی دیکھا آنکھیں مجھے کیا دکھائیں

صاف نظر آتا ہے کہ دوسرا مصرع پہلے کے مقابلے میں کم صوت اور تیز دونوں سے کم صوت

آنکھیں کی تخفیف کے مقابل آنکھوں رکھ کر دیکھئے۔

گم ہر باں ہو دور سے کہہ آنکھوں پھیر دیں
 جہاں واؤ بھول ناگوار گزرتی ہے وہاں یاے بھول گوارا ہو جاتی ہے۔ یہی
 حال کتابیں / کتابوں / جڑیلیں / جڑیلوں و غیرہ کا ہے۔ میرا نہیں۔ ع
 خیمے جو تھے حبابوں کے چمکتے تھے سب کے ب

یہاں یوں کی تخفیف کس قدر ناگوار ہے، اسی کی وضاحت غیر ضروری ہے۔
 (۱۰) سبب تخفیف یا وتہ مجموع، یا دونوں کی ترکیب سے بنے ہوئے نون غنہ والے
 اسمیہ الفاظ کی یاے معروف میں تخفیف ممکن نہیں۔ مثال کے طور پر نکلیں: جہیں،
 غمیں، جہاں ہیں، کہیں، انجکیں، چلیں، دیں، حسیں، سنگیں وغیرہ الفاظ کو پیش
 کیا جاسکتا ہے۔ اس میں ہندوستانی یا غیر ہندوستانی کی قید نہیں ہے۔ پس، لیں
 چیں وغیرہ اسمائے صوت (سب میں یاے معروف ہے) کی تخفیف اتنی ہی نامناسب
 ہے جتنی زمین یا دین کی۔ لیکن محدوئے الفاظ مثلاً کہیں، نہیں، ہمیں، وہیں جو
 اوتاد مجموع ہیں اور جن کی آوازیں فعلیہ الفاظ کی طرح ہیں، تخفیف خوب قبول
 کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف فعلیہ اوتاد مجموع کی یاے بھول و معروف تخفیف
 قبول کر سکتی ہے، لیکن صرف گوارا کی حد تک۔ مثال کے طور پر بیس، رہیں، سنیں
 (یاے معروف یا بھول) کی تخفیف ہو سکتی ہے، اگرچہ بہت عام نہیں ہے۔

بیدار صنی: ع

سنو میر فقیر کے بیت کبت پڑھو شعر نظم و ولی دہنی
 یہاں سنو اور پڑھو کی تخفیف مناسب ہے زبان میں یاے بھول اور واؤ معروف
 مع نون غنہ لگا کر دیکھئے ع

- (۱) سنیں میر فقیر کے بیت کبت پڑھیں شعر نظم و ولی دہنی
 (۲) سنوں میر فقیر کے بیت کبت پڑھوں شعر نظم و ولی دہنی

پہلی شکل گوارا لیکن دوسری شکل کم گوارا ہے، اس کی وضاحت کے لئے دیکھئے
غالب ۛ

(۱) ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام

(۲) ہاں مہ نو سنوں میں اس کا نام

دوسرا مصرع واو معروف مع وزن غنہ کی تخفیف کے باعث ثقیل ہو گیا ہے
پہلا مصرع بس گوارا ہے، یا کے معروف نسبت زیادہ خوشگوار معلوم ہوتی ہے، اقبال
نہ وہ حسن میں رہیں شوخیاں نہ وہ عشق میں رہیں گرمیاں

اسی طرح عزیز لکھنوی ۛ

جائے جائے ہم مر کے بھی ہوں گے یہیں فن

اور فیض ۛ

اٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آنچ

ان مصرعوں میں یہیں اور کہیں کی تخفیف رہیں کی تخفیف سے خوشگوار تر ہے

مقصود یہ ثابت کرنا تھا کہ فعلیہ لفاظ والی یا کے معروف مع وزن غنہ کی تخفیف اگرچہ
ناگوار نہیں گذرتی لیکن یہیں، کہیں، نہیں وغیرہ استثنائی الفاظ (جو فعلیہ یا، امیہ
نہیں ہیں) کی تخفیف بہت بھلی معلوم ہوتی ہے۔

واو کا مسئلہ نسبت آسان ہے۔ پانچ طرح کی حرکتیں اس سے متعلق ہوتی ہیں۔

فتح (سو، صو، لو) معروف (خو، یو، ہو) مجہول (سو، لو، کھو) ہمزہ (جاو، سو،

الاو) اور موصولہ (حرم و دیر میں وہ خانہ برانداز کہاں)۔

اس کے قاعدے مندرجہ ذیل ہیں :

(۱) ہمزہ کے ساتھ واو کی تخفیف ہمیشہ مناسب ہے۔ یہ ایسی بین بات ہے کہ خیال

کی محتاج نہیں۔ پھر بھی جو لوگ مثالوں کے بغیر مطمئن نہیں ہوتے ان کے لئے یہ ایک دو

مثالیں بھی حاضر ہیں :

میرا بیس : شہ نے کہا مرے لئے بیٹا نہ روؤ بس
 میرا چچ : ناؤ سے پل بھرنے کے پہلے کھیل کھیل میں گھٹی
 گھاٹی تو دل میں دھیان یہ آیا کہہ دیا و بخی
 من موہن تلخ : یہاں پہ ناؤ نہ باندھو کہ جل رہے ہیں الاؤ
 بشر نواز : چین سے ہو کر گزرنے والی بہکتی اظہر ہو اظہر
 اسی طرح ہمزہ اور یاء کے معروف کے ساتھ آنے والی واؤ کی بھی تخفیف ہمیشہ درست
 ہوتی ہے۔ غالب ع۔

(۱) ہاں کھائی موت فریب ہستی

(۲) تھکے آئیٹولے طرہ ہلے خم بہ خم آگے

ابیس : بے میرے کہے سپاہ نہ کر لیجو بھائی

(۳) ان تمام الفاظ میں جن میں واؤ کے ماقبل حرف پر فتح ہے، تخفیف قطعاً

نامناسب ہے۔ اس میں ہندوستانی یا غیر ہندوستانی کی قید نہیں ہے۔ مثلاً پو، لو، صنو
 رو، سو وغیرہ۔

(۴) واؤ مجہول والے دو حرفی الفاظ مثلاً ہو، سو، دو، لو، تو، جو، کو (مجهول)
 کی تخفیف یا تو مناسب ہے یا گوارا۔ اس اصول کا استثناء صرف او (ندائیکہ) رو اور
 گو (تیموں مجہول) میں نظر آتا ہے۔

(۵) واؤ معروف کے تمام الفاظ چاہے ان میں ایک یا ایک سے زیادہ سبب
 خفیف ہوں یا وہ مجموعہ، تخفیف قبول نہیں کرتے۔ مثلاً ابرو، دو، آبرو، بنو وغیرہ
 تو کچھ، کسو، یہ تین اہم مستثنیات ہیں۔

(۵) قاعدہ ہمزہ چار کا استثناء ان الفاظ کے لئے ہے جن میں دو یا دو سے زیادہ سبب

خفیف ہیں اور آخری سے پہلے سبب میں الف ممدوہ ہے۔ (قالو، جادو، بازار)
ایسے الفاظ میں واؤ محسوس کا دنیا بس گوارا ہے۔

(۶) بھر لیں، بھر دیں، نہ دیں، نہ لیں وغیرہ کی طرح بھرو اور کر دو کی بھی تخفیف
مناسب ہے۔ اسی طرح نکالو، اٹھالو، تولو، کھولو، دیکھو، دیکھیو وغیرہ میں بھی (یعنی ایسے
الفاظ میں جو ایک سے زیادہ سبب خفیف یا وند مجموع اور سبب خفیف سے مل کر بنے
ہیں اور فصل کی حالت میں ہیں) واؤ کا دنیا گوارا ہے۔

(۷) تام فعلیہ او تاد مجموع مثلاً سنو، رکو، وغیرہ تخفیف قبول کرتے ہیں۔ اس
نوع کے وہ الفاظ جن میں رائے پہلے متحرک ہو، تخفیف کے لئے اور زیادہ مناسب ہیں۔
(۸) ایسے ندائیکہ الفاظ جن میں واؤ کے پہلے الف مع رائے پہلے متحرک ہو تخفیف
بخوشی قبول کرتے ہیں (یارو، بہارو وغیرہ) لقیہ ندائیکہ الفاظ کو تخفیف اسی وقت
راہ آتی ہے جب ان کے پہلے کوئی ندائیکہ یا استعجالیہ کلمہ (اے، اے وغیرہ بھی ہو)
لیکن ایسے کلمے کے بغیر بھی تخفیف بہت نامناسب نہیں ہوتی۔

قاعدہ دوم و چہارم میں مندرجہ الفاظ کی تخفیف میری نظر سے نہیں گذری (مستثنیٰ
الفاظ یعنی تو، کبھو، کسو کا ذکر نہیں ہے۔)

میر: سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے
مصطفیٰ: (۱) کیا ہو گیا ہے مجھ کو جو اس عقل و ہوش پر
(۲) مصطفیٰ کی جو تو بالیں پہ دم نزع نہ تھا
(۳) ذرا تو دیکھو اٹکا ہے دل کہاں میرا
میر: ہے گی تو دو سالہ پر ہے دختر ذرا الفت
انیس: (۱) ہاں مرتے دم بھی دیکھو نہ پانی حسین کو
(۲) اچھا نکالو قد کے بھی بڑھنے کی کچھ سبیل

(۳) دکھلا دو آج حیدر و حنیف کی کارزار

دیر (۱) اے لوگوں یاں تو آؤ کہ یہ گفتگو ہے کیا

(۲) اے مومنو غنہ میں علم رکھنا ہمارا

ندائے کلہ کے پیر ندائے لفظ کی تخفیف کی مثال ۛ

خود ساختہ: کبھی دیکھا ہے تم صاحبو تم نے ایسا

ایک سے زیادہ سبب تخفیف یا تو مجموع اور سبب تخفیف سے مرکب لفظ

کی مثالیں آسانی سے نہیں ملتیں، لیکن ان کی تخفیف ناگوار نہیں ہے:

خود ساختہ: (۱) آج کل قابو میں آتی نہیں وہ شوخ پری

(۲) حساب دوچلتا ہے اب جیلنوں پر

یائے معروف و مجہول کی آوازیں تخفیف کے لئے سب آوازوں سے زیادہ

مناسب ہیں۔ بلاؤن غنہ یا گے مجہول و معروف کا دیا ناہر حال میں درست ہے

(صوتی اعتبار سے، نہ کہ ہمارے عالموں کے مذہب میں) تخفیف حرف کا مرکزی اصول

یہ ہے کہ فتح والے حرف (جن کا سب سے اہم نمائندہ الف ممدودہ مع یون غنہ ہے)

تخفیف سب سے کم پسند کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ واؤ، جو تخفیف کے معاملے

میں الف کے اتنی سخت نہیں ہے، وہ بھی ماقبل پر فتح والے حرف رکھنے والے

الفاظ (سَو، صَو، یَو) کی تخفیف سے قطعاً گریز کرتی ہے۔ اس کے بعد یائے معروف

مع یون غنہ، واؤ معروف مع یون غنہ اور واؤ معروف خالص کی آوازیں ہیں

یہ بھی تخفیف کے تحت نہیں آتیں۔ واؤ مجہول کا دنیا نسبتاً گوارا ہے اور ہمزہ

کے ساتھ ہر آواز (مع یون غنہ یا بلاؤن غنہ) دیا جی جاسکتی ہے۔ ہمزہ کا عمل تمام

آوازوں کے دینے کو بہت خوشگوار کر دیتا ہے۔ اس سے کچھ ہی کم خوشگوار

یائے مجہول و معروف خالص (یعنی بے ہمزہ) کی آوازوں میں تخفیف کا عمل ہے

ظاہر ہے کہ ایسی آوازوں کا دہنا بہ حال یا تو بالکل مناسب یا پھر گوارا ہے، ایک استثنا کے علاوہ قبیح کہیں نہیں۔

میں نے ہمزہ کی آواز کا خصوصیت سے ذکر کیا ہے۔ جواب میں کہا جاسکتا ہے کہ ہمزہ کی آواز تو ہمیشہ یا اصلاً وہی ہوئی ہوتی ہی ہے اس لئے اس کے دینے کی توصیف کیا معیار رکھتی ہے؟ لیکن یہ خیال صحیح نہیں ہے۔ ہمزہ کے ساتھ آنے والی تمام آوازیں دونوں طرح بولی جاتی ہیں اور دونوں طرح بالکل درست ہیں۔ ہمزہ کے ساتھ طویل مصوتہ بھی اتنا ہی مروج ہے جتنا مختصر مصوتہ۔ بلکہ ”خالص“ قسم کے لوگ تو تماشائی، سودائی وغیرہ میں واؤ، معروف کے دینے کو غلط قرار دیتے ہیں۔ ہمزہ کے ساتھ طویل آوازوں کی بعض بالکل سامنے کی مثالیں یوں ہیں (تماشائی، آئی وغیرہ قسم کی آوازوں کے علاوہ)

عزیز لکھنوی: بھول جائیں نہ خدا کو یہ زمانے والے

غالب (۱) راہ ضحائے عدم میں ہے جس ناؤں میں

(۲) ہوائے پریشانی برق خرم ہائے خاطر ہے

سودا: ان کی خدمت میں میں لیکر یہ غل جاؤنگا

انیس: زینب وہیں مسلم لے آئیں یہ عز و جاہ

ولی: رات کو آؤں گے تیری گلی میں لے جیب

اثر لکھنوی: وہ ہے مغرور نہ آئے گی بلاؤں کو نکر

ظفر اقبال: جو فرق ہے تو ہوا و ہنر میں اتنا ہے

۹ صرف کچھ اہم فیہ الفاظ مثلاً گھاؤ، بہاؤ، وغیرہ اس سے مستثنیٰ ہیں۔ ان کی تطویل غلط نہیں ہے، لیکن عام طور پر انہیں محقق ہی بولا جاتا ہے۔

ان مثالوں سے میرا مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ ہمزہ کے ساتھ حرف کا دینا بھی تخفیف کا عمل ہے، نہ کہ اس کی اصلی شکل۔ یہ ہمزہ کی خوبی ہے کہ اس کے ساتھ حرف کی تخفیف بہت مناسب معلوم ہوتی ہے۔

تمنائی، سودائی وغیرہ الفاظ میں یائے معروف کی تخفیف اردو کے تمام شاعروں کے یہاں ملتی ہے۔ سندھی اور غیر سندھی الفاظ کا فرق ضابطہ نگاروں نے ضرور کیا ہے، لیکن حقیقت حال یہ ہے کہ دونوں طرح کے الفاظ میں یائے معروف کا دینا اس لئے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ دونوں کی طویل یائے معروف کی آواز میں کوئی فرق نہیں ہے۔ لہذا کوئی وجہ نہیں کہ آئی اور پائی میں تو یائے معروف کا دینا درست ہو اور تنہائی، شبیدائی میں غلط ہو۔

پھر اس انداز سے بہار آئی

کہ ہوے مہر و مہر تماشا ئی

اگر تمنائائی کی یائے تحتانی آئی کی یائے تحتانی سے مختلف ہوتی تو قافیہ ممکن نہ تھا۔ دونوں میں تحتانی آواز بالکل برابر نکلتی ہے۔ ایسی صورت میں ایک کی تخفیف جائز اور ایک کی ناجائز قرار دینا غیر منطقی حجت کے سوا کچھ نہیں میرا نہیں ہے۔

تلوار تول تول کے دست تمنائی میں کہتے تھے خوں بہا میں گم عم اس لڑائی میں
حاصل تھا ہاتھ تو بیضا صفائی میں اختر کی صود کھاتا تھا گنگنا کلائی میں
چار میں دو قافیے سنہ دستائی ہیں، دو غیر سنہ دستائی۔ آواز کی روانی اور شباحت
میں کوئی فرق نہیں آتا۔ میرا نہیں ہے۔

آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے

یہاں بھی دست خائی کی طرح عالم تنہائی مرکب ہے، اس میں یائے معروف

کی تطویل اتنی ہی بھلی لگتی ہے جتنی دست خالی میں اس کی تخفیف۔ اب رہ گیا
سوال فارسی کی یائے معروف بطور حرف اصلی کی تخفیف کا، تو یہاں بھی وہی
استدلال کام آتا ہے۔ اگر میرا نہیں اور میر

ناگاہ آکے بالی سکینہ نے یہ کہا

سوگالی ایک چشمک، اتنا سلوک تو ہے

میں بالی اور گالی کی یائے۔ معروف مخفف کر سکتے ہیں تو ہم خالی کی تحتانی
کو کیوں نہیں کر سکتے؟ جب دونوں کی آوازیں ایک ہیں تو فارسی اور ہندی
کی قید کیا معنی رکھتی ہے؟ حافظ کی مثال اوپر گزر چکی ہے۔
انفاس عیسیٰ از لب لعلت لطیف

عیسیٰ میں نہ صرف یائے معروف اصلی ہے، بلکہ لفظ عیسیٰ علم بھی ہے۔
علم میں تحریف عام طور پر منع ہے۔ خالی کی مثال بھی حافظ یہاں ملتے ہیں۔
بہ جز بنائے محبت کہ خالی از خلل است

آپ کہہ سکتے ہیں کہ عیسیٰ از اور خالی از میں الف کا وصل ہے۔ لیکن حقیقت
یہ ہے کہ تلفظ اس قسم کے الف موصولہ کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ الف کا وصل وہیں
ہو سکتا ہے جہاں وصل نہ کریں تو مصرع ناموزوں ہو جائے۔

حافظ : حالیا غلغلہ در گنبد افلاک انداز

غالب : شرار سنگ بت ہے بر نیا کے اعتقاد آتش

فیض : کچھ اور تپ جائے اپنی آہوں کی آنچ میں تو یہی شر ہے

میر : بچھ بن اے نو بہار کے مانند

مومن : بھر بہار آئی وہی دشتِ نوردی ہوگی

غالب : بہارِ آفرینا گنہ گار ہیں ہم

حالی: پر جوانی ہم کو یاد آئی بہت

ظاہر ہے کہ مثالیں بے شمار ہیں، جتنے الف موصولہ آتی ہی مثالیں۔ یہ مصرعے میں نے فوراً حافظ سے نقل کر دیے ہیں۔ مقصود یہ دکھانا ہے کہ حافظ کے مصرعوں میں الف کے وصل کا التباس ہوتا ہے، لیکن یہ حقیقی وصل نہیں ہے، اس کی مثال سودا کا یہ مصرع ہے۔

معنی اس بیت کے اک ہم ہیں سو آوردے کے ساتھ

”معنی اس میں تخفیف یا اے معروف کے باعث وصل الف کا تخفیف شائبہ ہے سو آوردے میں الف کا وصل بے معنی ہے۔ کیوں کہ تلفظ کو بگاڑ دیتا ہے جب کہ سو کو آوردے الگ پڑھنے میں مصرع زیادہ خوش آہنگ اور رواں رہتا ہے۔ ورنہ یہ صورت دیگر سوا آورد پڑھنا پڑے گا۔ یہ تلفظ ظاہر ہے کہ غیر ضروری اور بھونڈا ہے کیوں کہ سو کی واؤ جھول صاف سنائی دیتی ہے۔ میں نے اوپر حافظ کے مصرع میں علم کی بھی یا اے معروف میں تخفیف دکھائی ہے۔ اس کی مثال میرافیس کے یہاں بھی ہے۔

کیوں آئے ہو یہاں علی اکبر کو چھوڑ کے

واقعہ یہ ہے کہ آخری یا اے تختانی کا گرنا، رہنا، تخفیف (جو بھی نام چاہیں رکھ لیں) استثنائی صورت حالات کے علاوہ کسی طرح سے عیب نہیں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ بعض بعض صورتوں میں یہ کم مناسب معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً

مومن؛ سر سے قطعے اٹھتے ہیں آنکھوں سے دریا جاری ہے

اقبال؛ آتی ہے ندی فراز کوہ سے گاتی ہوئی

اس کی وجہ یہ ہے کہ جب طویل یا اے معروف کی تخفیف کے بعد کوئی طویل یا اے جھول آجاتی ہے تو تضاد بہت زیادہ نمایاں ہو جاتا ہے۔ مدودہ بھی یہی شکل پیدا کرتا ہے لیکن اس حد تک نہیں

مندرجہ بالا مصرعوں کی یہ شکلیں دیکھئے

(۱) سر سے شعلے اٹھتے تھے آنکھوں سے دریا جاری تھا

(۲) سر سے شعلے اٹھتے تھے آنکھوں سے دریا جاری کر

(۳) سر سے شعلے اٹھتے تھے آنکھوں سے دریا جاری اب

(۴) آئی ہے ندی فراز کوہ سے گاتی ہوئی

(۵) آئی کب ہے ندی فراز کوہ سے گاتی ہوئی

(۶) آئی تھی ندی فراز کوہ سے گاتی ہوئی

بالکل ظاہر ہے کہ یہ سب صورتیں اصل مصرعوں کے مقابلے میں (صوتی نقطہ

نظر سے) بہتر ہیں۔ آئی ہے کو تو چھوڑ دیجئے، کیونکہ اس پر ہمزہ کا برا سرا عمل ہو گیا ہے

لیکن جاری کر اور آئی کب بہر حال جاری ہے اور آئی ہے سے بہتر ہیں۔ اسی اصول کی

کار فرمائی میر کے مصرع میں بہت خوبی سے نمایاں ہوئی ہے۔

بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا

بھاری کی یاے معروف کے بعد پتھر کے دو بند سالے ہیں، کوئی طویل مصوتہ نہیں ہے

ابن بھاری کی تخفیف نہایت خوش آہنگ لگتی ہے۔ اگر یہ خیال ہو کہ بھاری

مندہ لفظ ہے اس لئے اچھا لگتا ہے تو مصرع یوں کر دیجئے۔

کاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا

کاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا

اب بھی کوئی فرق نہیں پڑا۔ مصوتوں کا تنافر بھی کبھی کبھی مصوتے کی تخفیف

کی ناگواری کا التباس پیدا کرتا ہے، مثلاً

خود ساختہ: آئینہ ہے چو تھی سمت کالی کھڑکی کھل گئی

اس مصرعے میں لبظاہر کالی اور کھڑکی کی تخفیف بری لگتی ہے۔ لیکن اصل قصو

کاف عربی اور ہائے دو چٹائی کے اجتماع کا ہے۔ مصرع یوں کر دیکھئے۔
آئینہ ہے چو تھکی سمت رائی بیٹی دھل گئی

تو (معنی کے قطع نظر) صوتی عیب داخل ہو جاتا ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ یائے معروف کی آواز تخفیف کے لئے یائے مجهول
اور دوسری تمام مصوئی آوازوں کے مقابلے میں زیادہ موزوں ہے اس کی دلیل
(اگر دلیل اب بھی درکار ہو) مندرجہ مثالوں میں دیکھئے۔

فیض؎ خاک رہ آج لیے ہے لب دلدار کا رنگ
مصرع میں کوئی صوتی عیب نہیں ہے۔ » کا « کی تخفیف بالکل درست ہے۔
لیکن اگر مصرع یوں ہو۔

خاک رہ آج لیے ہے لب دلدار کے حجام
تو تخفیف کا تاثر بہتر ہو جاتا ہے اور اگر یوں ہو۔

خاک رہ آج لیے ہے لب دلدار کی ہے

تو تخفیف اور بھی اچھی معلوم ہونے لگتی ہے۔ اگر یہ خیال ہو کہ چوں کہ
آخری رکن بروزن فعلن بہ حرکت یک عین ہے، اس لئے کی تخفیف ہو کر اچھا معلوم ہوتا ہے
(یہ عام اصول ہے کہ اگر یائے معروف کے ساتھ کوئی اور حرکت تخفیف ہو تو دونوں
آوازیں مناسب لگتی ہیں) تو غالب کا یہ مصرع دیکھئے۔

نہنڈا کی ہے دماغ اس کا ہے رائیں اس کی ہیں

یہاں بھی » کی « مخفف بہت مناسب ہے، لیکن اگر مصرع یوں ہو۔

نہنڈا اس کی ہے دماغ اس کا ہے محشر اس کا ہے

تو کا کی تخفیف اتنی حسین نہیں معلوم ہوتی، بس گوارا رہتی ہے۔ اور اگر مصرع یوں
ہو۔

نہنڈا اس کی ہے دماغ اس کا ہے محشر اس کے ہیں

تو کے کی تخفیف کا تخفیف سے یقیناً بہتر معلوم ہوتی ہے۔ شہریار ؑ

بلیاں پی رہی ہیں دودھ کے جام

صوتی آہنگ بہت خوب ہے لیکن اگر مصرع یوں ہوتا ؑ

بلیاں پی رہی ہیں دودھ کا جام

تو وہ بات نہ رہتی۔ آتا ہے، آتے ہیں، آتی ہیں (تینوں بروزن فاعلن)

کا صوتی فرق آپ پر ظاہر ہی ہوگا۔ مزید وضاحت کے لئے یہ خود ساختہ مصرع

دیکھئے ؑ (۱) آتا ہے یاد مجھے تیرا تم اے دوست

(۲) آتے ہیں یاد مجھے تیرے نسلے اے دوست

(۳) آتی ہیں یاد مجھے تیری ادائیں دوست

ظاہر ہے کہ صوتی اعتبار سے آتی ہیں بہتر ہے۔ چون کہ ہیں میں یا اے

جہول کا ضابطہ ہے اس لئے فرق اتنی بنایا نہیں ہوا، ورنہ یہ مصرع ؑ

آتی اکثر ہے تری یاد مجھے

بالکل بے داغ ہے اور مصرع اول و دوم سے بہت بہتر۔ اسی طرح

اقبال کے یہاں الف ممدودہ کی تخفیف کے مقابلے میں انیس کے یہاں یا اے

جہول کی تخفیف دیکھئے۔

اقبال: کلی کا ننھا سا دل خون ہو گیا غم سے

انیس: ان ننھے ننھے ہاتھوں کے ٹٹھے کا یہ غم

ظاہر ہے کہ ننھے کی تخفیف تھا کی تخفیف کے مقابلے میں بہتر ہے اس اصول کی توضیح کیلئے کہ ہمزہ کے بعد کسی آواز کی آواز کی تخفیف کے لئے سب سے زیادہ موزوں ہے، غمہ کی آواز بین بین اور فتح کی سب سے

کم، ایک دو مثالیں مزید پیش کرنے کے بعد یا اے جہول دمروف کے مستثنیات

کا تذکرہ کروں گا۔ ہمزہ کے یا اے میں مثالیں تو معنوں میں جگہ جگہ بکھری ہی ہوئی

ہیں۔ صرف اتنا اور کہنا مناسب ہو گا کہ فتح کی آواز کا تخفیف کے لئے سب سے کم مناسب ہونا اس سے بھی ظاہر ہے کہ ہمزہ لفظ کے آخر میں آنے والے الف محدودہ پر نہیں وارد ہوتا۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ خود ہمزہ کی اپنی کوئی آواز نہیں ہے، وہ جس آواز پر وارد ہوتا ہے اسے حسب ضرورت طویل یا مختصر کر دیتا ہے۔ اب فتح کی سر ان مثالوں میں دیکھئے۔ حسن نعیم ع۔

میں کس ورق کو چھپاؤں دکھاؤں کون سا باب
یہ ملحوظ رکھیے کہ چھپاؤں میں ہمزہ نے داؤ معروف و ن غنہ کو طویل اور دکھاؤں میں اسے مختصر کر دیا ہے۔ مصرع بالکل بے غیب ہے، لیکن اس کے سامنے مندرجہ ذیل مصرع رکھیے ع۔

۱۱) میں کس ورق کو چھپاؤں، دکھاؤں کون سے باب

۱۲) میں کس ورق کو چھپاؤں، دکھاؤں کون سی بات

صاف ظاہر ہے کہ سا باب یا سی بات میں بہترین صوتی تاثر سی بات کا، پھر سے باب کا، اور سب سے آخر میں سا باب کا ہے۔ اسی طرح ظفر اقبال ع

سحر ہوئی تو بہت دیر تک دکھائی دیا

غروب ہوتی ہوئی رات کا کنارہ مجھے

دکھائی اور ہوئی کی تخفیف بہت مناسب معلوم ہوتی ہے، اب شعر

یوں کر دیکھئے ع

سحر ہوئی تو بہت دیر تک دکھایا گیا

غروب ہوتے ہوئے چاند کا کنارہ مجھے

دکھایا گیا انتہائی ناگوار اور ہوتی ہوئی کے مقابلے میں ہوتے ہوئے کم

خوشگوار (اگرچہ بذات خود بے عیب) ہے۔ اگلی مثال میں داؤ مجہول کا بھی تقابلی مطالعہ ہے۔ خواجہ مجذوب ع۔

گل کو بوئے گل ہوا بتلائے گی
 » کو « کی تخفیف بالکل مناسب ہے، اب کا اور « کی » کے ساتھ مصرع دیکھئے ع

(۱) گل کا بوئے گل بتا بتلائے گی

(۲) گل کی بوئے گل ہوا بتلائے گی

» کا « کی تخفیف » کو « کے مقابلہ میں ناگوار اور » کو « کے مقابلے میں
 » کی « خوشگوار تر ہے۔ واؤ کے ساتھ ایک اور مثال - میر سوتر ع۔

کوئی تو بولو میاں منھ میں زباں ہے کہ نہیں

مصرع میں جتنے حرف دبے ہیں، سب مناسب دبے ہیں۔ اب اس کی ترمیم
 دیکھئے ع۔

(۱) کوئی تو بولے میاں منھ میں زباں ہے کہ نہیں

(۲) کوئی تو بولا میاں اسکی زباں ہے کہ نہیں

(۳) کوئی تو کہہ دے میاں اپنی زباں ہے کہ نہیں

پہلی ترمیم میں » بولو « کی جگہ بولے » زیادہ، خوشگوار ہے، لیکن دوسری ترمیم
 میں بولو، کے سامنے » بولا « برداشت نہیں ہوتا » میں « کی تخفیف بالکل درست تھی
 لیکن اس کی جگہ » کی « اور » اپنی « کی تخفیف اور زیادہ اچھی معلوم ہوتی ہے۔ » بولے «
 اور کہہ دے دونوں ہی بولو « سے کچھ بہتر ہیں، حالانکہ » بولو « کی تخفیف کسی صورت
 سے قبیح نہیں کہی جاسکتی۔

یائے معروف و مجہول کی تخفیف کو ہر جگہ خوشگوار دیکھنے پر دھوکا ہو سکتا
 ہے کہ ان آوازوں میں تخفیف ناگوار ہو ہی نہیں سکتی۔ ایسا نہیں ہے بعض اہم مستثنیات

حسب ذیل ہیں :-

(۱) یاے مجہول کے تمام الفاظ جن میں یا کے ماقبل فتح ہے، تخفیف ہرگز گوارا نہیں کرتے۔ ان کی مثال داؤ مجہول کے ماقبل فتح والے الفاظ کی سی ہے، لیکن اس فرق کے ساتھ کہ "ے" کی تخفیف نہ صرف گوارا بالکل مناسب ہے، اس کے علاوہ تمام الفاظ (طے، لے، لے، بے، وغیرہ) تخفیف کے دائرہ اثر سے خارج ہیں۔ اے کی تخفیف کو اگرچہ اساتذہ غلط کہتے ہیں، لیکن قدیم و جدید دونوں شعرائے اُستے مخفف باندھا ہے اور یہ قطعی برا نہیں لگتا:

قائم چاند پوری: عرض کی یوں کہ اے استاد زماں سنتے ہو

نہم، راشد، اے غزال شب تیری پیاس کیسے بجھاؤں میں

(۲) ایک سبب خفیف اور یاے معروف والے کچھ الفاظ تخفیف قبول نہیں کرتے۔ دچپ بات یہ ہے کہ ایک سے زیادہ سبب خفیف یا سبب خفیف اور و تہ مجموع مل کر بننے والے الفاظ کی تخفیف اگر ہر حالت میں پسندیدہ نہیں تو کم سے کم گوارا ضرور ہوتی ہے۔ یعنی فی، جی، گھی، پی، سی وغیرہ کی تخفیف نہیں ہو سکتی، لیکن کیاری، پاتی، خالی، پیاسی وغیرہ کی یلے تختانی بہ آسانی دب سکتی ہے۔

(۳) قاعدہ دوم ان الفاظ پر عاید ہوتا ہے جو یا تو اسمیہ ہیں یا ان میں حالت امر ہے۔ ہذا مندرجہ ذیل الفاظ کی (یعنی سا کی تانیث) فعلیہ الفاظ جن میں حالت امری نہ ہو (ایسے الفاظ صرف تین ہیں کی، لی، اور دی) کی (یعنی کا کی تانیث) کی (یعنی گ کا کی تانیث) ہی، بھی، تھی وغیرہ جو نہ اسمیہ ہیں اور نہ حالت امری میں ہیں، تخفیف بخوشی قبول کرتے ہیں۔ "جی" حالت فعلیہ و اسمیہ میں تخفیف نہیں قبول کرتا، لیکن کلمہ و خطابہ (کیوں جی۔ اے جی) کی حالت میں مخفف ہو سکتا ہے۔ (۴) یاے مجہول کے ماقبل کسرہ والے دو حرفی الفاظ سب کے سب تخفیف قبول کر لیتے۔

سوائے کھے (کھنا کا امر) اور سے سینا کا امر۔
 (۵) یائے معرفت کے ماقبل حرکت اگر مشدد ہو تو ایسے الفاظ اس وقت تخفیف قبول نہیں کرتے جب ان کے بعد والا لفظ طویل آواز والا حرف جار (کا، کی کے، میں) ہو۔ یائے مجهول والے الفاظ (یعنی جن میں یا مجهول کے ماقبل حرکت مشدد ہو) تخفیف گوارا کر لیتے ہیں، لیکن یہاں بھی طویل حرف جار کی شرط عاید ہوتی ہے۔

قاعدہ ایک تا چار میں متذکرہ الفاظ یا تو مثال سے ماوراء ہیں یا ان کی مثالیں گزر چکی ہیں۔ قاعدہ پانچ پر توجہ مطلوب ہے۔ مشدد الفاظ کی یائے مجهول و معرفت اپنی فطرت کے اعتبار سے تطویل پسند ہے۔ اگر اس کے بعد کوئی طویل حرف جار ہو تو اس کی تخفیف بہت واضح ہو جاتی ہے، وجہ یہ ہے کہ طویل حرف جار خود اتنی ہی تاکید رکھتا ہے جتنی کہ مشدد یا تے تختانی پر ہوتی ہے۔ یہ مثالیں دیکھئے شہر یار؎

ہمالے عہد میں تو مٹی کے گھر ٹے ہیں گ

اس کے برخلاف؎

خود ساختہ۔ خوش بو نہ تھی مجھ میں کہ فقط مٹی کا رہتا

مصرع اول میں مٹی کے بعد کے کی آواز واضح ہے، اس لئے تخفیف ناگوار گذرتی ہے مصرع دوم میں مٹی کے بعد کا کی آواز خود ہی مخفف ہے، اس لئے بات نسبتاً سنبھل جاتی ہے، اس اصول کی مزید وضاحت کے لئے دیکھئے اقبال؎
 یہ کیا باتیں ہیں دل سے انھیں نکال ڈرا

یہاں کچی کی تخفیف گوارا ہے، اسی طرح اس مصرع میں اچھی کی تخفیف مناسب

ہے؎

واع : اچھی صورت بھی کیا بری بنتی ہے

تشدید کے ساتھ یا ئے بھول کی تخفیف کو ارا ہو جاتی ہے۔ میر غ

ایک مدت میں ہم نے بار چھوٹے پہچانے دو

تقریباً تمام آوازوں کی تخفیف بعض استثنائی حالات میں ناگوار ہو جاتی ہے۔ ان حالات کو ثمن غوانات کے تحت رکھا جاسکتا ہے۔

(۱) معنوی : یعنی تخفیف کے بعد آنے والے لفظ سے مل کر کوئی ایسی صورت پیدا ہو جو معنوی تنافر پیدا کرے یا ایسے مفہوم کی طرف ذہن کو منتقل کرے جو شعر کے غنیہ سے متعارف یا از خود اضمحکم ہو۔

(۲) نحوی : یعنی بعض الفاظ کی تخفیف رکن یا مصرع کے شروع یا آخر یا وسط میں ناگوار ہوتی ہے۔

(۳) ترکیب صوتی : یعنی مخفف لفظ کے بعد کوئی ایسا لفظ آجائے جو صوتی اعتبار سے ہم آہنگ نہ ہو۔ اور یا بے معروف کے ماقبل مشدد حرکت والے الفاظ کی بحث اسی ضمن میں آئے گی۔ لیکن ایسے ہی اصولوں کی کارفرمائی دوسرے الفاظ میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔

معنوی تنافر کی مثالیں اردو شاعری میں بہت ملتی ہیں۔ تخفیف کی یہ صورت اگرچہ ناگوار ہے، لیکن متذکرہ بالا تین حالتوں میں سے سب سے کم ناگوار صورت یہی ہے، بشرطیکہ پہلوئے ذمہ نہ پیدا ہو جائے۔ بہر حال ہر صورت میں، ناگواری کا سبب صوتی نہیں بلکہ معنوی ہوتا ہے اس لئے اسے صحیح معنی میں تخفیف کا حیب نہیں کہہ سکتے۔ بعض مثالیں اس طرح ہیں :

(۱) خود ساختہ : زمیں ہے ہاتھ میں سوج مری پناہ میں ہے

(۲) امیر مینائی : ترے صدقے میں میں بھی مرتبے جام ہو ہوتا

(۳) امیر تسلیم : نکلا جو گھر سے یار تو جہم غفیر تھا

(۴) امیر انیس : سر کی جاتی تھی زمین کی غضب تھی بلبل

(۵) منیر شکوہ آیا : اس ناواں کا سایہ ہے بخت پیار

ان مصرعوں میں ہے ہاتھ، میں میں، سے یار، سر کی، کا سایہ ہے میں بالترتیب
پہسات میں میں (بکری کی بولی) سیار (جاوڑ) سر کی (یعنی سر کی زمین جاتی تھی)
اور کیا ہے کا التباس ہو سکتا ہے۔ اگر حروف دبے نہ ہوتے تو یہ بات نہ ہوتی
ناگوار تخفیف کی سب سے اہم صورت نحوی ہے، کیوں کہ یہ اکثر نظر آتی ہے۔

مومن کا ایک مصرع جو میں نے نقل کیا ہے، پھر دیکھئے

دل سے شعلے اٹھتے ہیں آنکھوں سے دریا جاری ہے

اس میں جاری کی تخفیف ناگوار گنے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ لفظ ع و ض میں آیا ہے۔
ایسے الفاظ اگر ع و ض و ضرب اور صدر و ابتداء کے بجائے ح و ث میں مخفف ہوں تو
اتنے ناگوار نہیں گزرتے۔ یہ دلیل کہ جاری عربی ہے اس لئے اس کی تخفیف قبح
لگتی ہے، غلط ہے۔ مصرعوں کو دیکھئے۔

دل سے شعلے اٹھتے ہیں آنکھوں کا دریا بھاری ہے

تخفیف اب بھی ناگوار ہے لیکن مصرعوں کو دیکھئے

چشم دریا جاری ہے اور دل سے شعلے اٹھتے ہیں

تو ذمہ سے قطع نظر۔ مصرع کی صوتی کیفیت بہتر ہو جاتی ہے۔ اسی طرح سے
اور جو کی اکٹھا تخفیف ہر جگہ ناگوار گذرتی ہے

(۱) آتش : نہکت کاکل بیجاں سے جو دیتے تشبیہ

(۲) خود ساختہ : کرم ہے آپ کا ہنستے ہیں گوہرں سے جو داغ

(۳) خود ساختہ : مجھ سے جو کہیں ابھی حکم بجالاؤں میں (ذو بحرین)

بہر حال، بے صد و وچ کی ایک جا تخفیف یا جاری، پانی جیسے الفاظ کی بڑھن و ضرب
اور صد و ابتدا میں تخفیف گوارا تو ہو ہی جاتی ہے لیکن بعض الفاظ ایسے ہیں (اور یہ
اکثر درجہ حرارتی ہیں) جو ساتھ ساتھ آئیں تو ان میں سے کسی ایک کی تخفیف ناممکن ہو جاتی
ہے مثلاً میں اور نے الگ الگ یا ساتھ ساتھ مخفف آسکتے ہیں لیکن
میں مخفف کے بعد نے طویل ہرگز ممکن نہیں۔ میں نے دیکھا بروزن مفاعیلن
نہیں آسکتا۔ تو نے دیکھا بروزن مفاعیلن قلیح معلوم ہوتا
ہے۔ اس طرح کی مثالیں تو ن غنہ مع یا کے معروت و مجہول اور
واو معروت و مجہول کی بحث میں گذر چکی ہیں۔ میں (مفتوح) اور میں (مکسور) اگر
اکٹھا آئیں اور دونوں مخفف ہوں تو بہت بڑے معلوم ہوتے ہیں۔ کچھ اور درجہ حرارتی
الفاظ جو بعض دوسرے الفاظ کے ساتھ مخفف آئیں یا مصرع یا رکن کے شروع میں
مخفف آئیں تو ناگوار گزرتے ہیں، لینا اور دینا کے مصادرے مشتق ہیں۔ میں پہلے
دکھا چکا ہوں کہ لا اور دو، لوں اور دوں، لیں اور دین عام قاعدے کے برخلاف
مخفف ہونے میں تکلف کرتے ہیں اور محض چند ہی حالات میں مخفف آسکتے ہیں
ان کے ساتھ یہ مشکل بھی ہے کہ اگر یہ مخفف ہوں تو ان کے فوراً بعد گئی، گا، گئے
اکثر بہت قلیح معلوم ہوتے ہیں۔ یہی حال ہے اور دے کا ہے۔ یعنی لوگے، دوگے
لوں گا، دوں گا، لیں گے، دیں گے۔ لے گا، لے گا، لے کر، لے کر، کو بروزن فعل
یعنی بروزن چمن نہیں استعمال کیا جاسکتا۔ ایک مصرع جو پہلے گزر چکا ہے، دو بارہ
دیکھئے۔

طوفان ابرو باد کو مٹھی میں بھر لیں ہم

ضرب میں بھر لیں ہم کی جگہ بھر لیں گے، بھروں گا، وغیرہ کہہ کر دیکھئے، آہنگ
بری طرح مجروح ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف لے لو، دے دو وغیرہ بروزن

فعل یعنی بروزن چمن مناسب تو نہیں ہیں، لیکن گوارا ہو جاتے ہیں۔ یا اے مجھول مع
نوں غنہ وائے اوتا دمجورع (گریں، کیٹیں) اگر وہ ۶ وحن دھرب میں آئیں اور ان
کے بعد گاء، گی ہو تو ان کی بھی تخفیف ناگوار ہے۔

جس طرح استثنائی حالات میں مناسب تخفیف بھی نا مناسب ہو جاتی ہے
اسی طرح ایک مخصوص صورت حال میں مناسب ترین تخفیف بھی گوارا ہو سکتی ہے اس صورت حال
کی کلید تکرار الفاظ میں ہے۔ میں نے اپنا کی مثال پر بحث کرتے ہوئے اس کی
طرف خفیف سا اشارہ کیا تھا۔ اس کی تفصیل یہ ہے کہ اگر دو لفظ ساتھ ساتھ آئیں
یا ان کے درمیان نہ ہو، وہ کہ، تو وغیرہ کوئی دوسری لفظ مخفف آجائے تو پہلے
لفظ کا آخری مصوتہ (اگر وہ الف ممدودہ یا واؤ ویاے معروف یا مجھول ہو) تخفیف
میں آسکتا ہے۔ مثلاً صحا ہی صحا، گیسو کہ گیسو، صحر صحر، دریا وہ دریا، آنسو نہ آنسو
کو بالترتیب فعل فاعل لن، فعل فاعل لن، فاعلاتن، فعل فاعل لن، فعل فاعل لن کے وزن
پر باندھا جائے تو گوارا ہے۔ اس قاعدے کا اطلاق نون غنہ پر ختم ہونے والے
الفاظ پر نہیں ہو سکتا۔ ہمارے اساتذہ نے یہ معروف و مجھول کی بعض صورتوں میں
تو اس کی اجازت رکھی ہے (صحیح چہ صحیح فعل فاعل لن، گاہے گاہے فاعلاتن، آتے
جاتے فاعلاتن خالی خالی فاعلاتن) لیکن اکثر حرف اصلی وغیرہ کے چکر میں چکر کر کے
غیر مستحسن بھی ٹھہرایا ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ ایسی تمام صورتوں میں تخفیف
کا آہنگ کسی بھی طرح قبیح نہیں معلوم ہوتا۔

جذبی : دھندلا دھندلا نظر آتا ہے بہان بیدار

خود ساختہ : صحر صحر ہے مخالفت تو ہے دریا دشمن

خود ساختہ : لیلی لیلی پکائے ہے مجنوں

ظاہر ہے کہ یہاں بھی تخفیف اس وقت ناگوار ہو جاتی ہے۔ اگر کوئی معنوی

تثانی پیدا ہو جائے مثلاً کھاتا کھاتا فاعلاتن گاتا، گاتا فاعلاتن میں کھاتا اور لگاتا کے درجہ معنوی تثانی پیدا ہوتا ہے تاکنا تکانا، تاکنا، تکانا اس لئے تخفیف گراں گذرتی ہے۔

شعر اردو میں حرفوں کی تخفیف پر جو اصول حکم راس ہیں۔ ان کی تفصیل شاید ہر طرح مکمل نہ ہو لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ فارسی کی غیر ضروری اور (اکثر بے بنیاد) باتوں پر مبنی تقلید اور من مانی بے جا سختیوں کے نتیجے میں بنائے گئے ضوابط کے مقابلے میں اصولوں کا یہ مختصر گوشوارہ جو میں نے تیار کیا ہے، اردو شعر کی صوتیات کو سمجھنے اور اس کی ضابطہ بندی میں پرانے اساتذہ کے احکامات نادری سے زیادہ کام آمدنیاب ہو سکتے ہیں۔ مقداری وزن رکھنے والی تمام مہذب زبانوں کی طرح اردو میں بھی قحط کی آواز سب سے زیادہ سرکش لیکن لفظ کے شروع میں حذف ہونے کی صلاحت رکھنے والی، یا اے تختانی اکثر آسانی سے مخفف ہو جانے والی، واو کی آواز محذوف اور ہمزہ کا عمل سب سے زیادہ سچک دار ہے۔ تخفیف و سقوط حرف کے تمام اصول اسی بنیاد پر استوار ہیں، اگر غور کیجئے تو یہ نتیجہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ ہماری شاعری میں بھی تخفیف حرف کے اصول تقریباً وہی ہیں جو عام بول چال میں ہیں۔ یعنی جو الفاظ عام بول چال میں مخفف ہو جاتے ہیں، شعر میں بھی ان کی تخفیف آسان ہوتی ہے عام بول چال سے میری مراد عمومی گفتگو کا لہجہ Tone ہے ورنہ یوں تو مختلف اور مخصوص مواقع پر گفتگو کا لہجہ جو مشبلی تفریہ سے لے کر سرگوشی تک مختلف آہنگوں پر قائم ہوتا ہے۔

باب سوئم

شکرت اور شکست نارا

حسرت موہانی نے اپنے مشہور مگر گم باب رسالے ”محائب سخن“ میں اردو شاعری کے پیش (۳۵) محائب کی تشخیص مثالوں کے ساتھ درج کی ہے۔ ان کا ذہن تجسذ یا قی نہ تھا اس لئے عیب کو عیب ثابت کرنے کے لئے انھوں نے استدلال کا ہمارا بہت کم بیا ہے اور نہ یہ کوشش کی ہے کہ عیب کے حدود تکم وصل وجہ بتائی جائے۔ پوئے رسالے کا محاکمہ میں لگے باب کے لئے اٹھارہکتا ہوں، موجودہ باب میں صرف شکست نارا پر بحث ہوگی کیوں کہ یہ پچھلے باب سے فوری طور پر متعلق ہے۔

کچھ دن ہوئے رسالہ فنون لاہور میں مہینوں ایک غیر دل چسپ اور طفلانہ حد تک حبابانہ بحث چلی اور کسی فیصلے کے بغیر ختم ہو گئی۔ اس کا موضوع بیان کرنا اس لئے مشکل ہے کہ شرکاء بحث کو معلوم ہی نہ تھا کہ کیا کہنا اور کیا ثابت کرنا ہے۔ بہر حال انداز گفتگو کچھ اس قسم کا تھا کہ غ۔

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آبا س مجاز میں

جیسے مصرعوں میں عیب یہ ہے جہاں لفظ پورا ہوتا ہے وہاں رکن پورا نہیں ہوتا۔ کبھی اے حق متفاعلن منتظر متفاعلن نظر آبا۔ متفاعلن س مجاز میں متفاعلن یعنی پہلا متفاعلن تو پورا ہوتا ہے حتیٰ پرہ اور لفظ پورا ہوتا ہے قس پر۔ لہذا یہ مصرع ناموزون ہے، یا اگر ناموزون نہیں، تو داغدار ضرور ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بحث موزوں اور ناموزوں کی نہیں بلکہ ترصیح کی ہے۔ کیونکہ جہاں رکن پورا ہوتا ہے وہاں لفظ پورا ہوتا ہے اس سے مصرع کی عروسی موزون میں کوئی خلل نہیں پڑتا، اور نہ یہ عام حالات میں کوئی عیب ہی ہے۔ ترصیح سے مراد یہ ہے کہ مصرعوں میں لفظ ایک دوسرے کے مقابل ہوزن لائے جائیں اور وہ الفاظ ہم قافیہ بھی ہوں لیکن چونکہ بعض اساتذہ نے ہم قافیہ الفاظ کی شرط نہیں رکھی ہے اس لئے مصرعوں میں الفاظ ایک دوسرے کے مقابل ہم وزن لائے جانے کی ایک شکل یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جہاں رکن ختم ہو وہیں لفظ بھی ختم ہو۔ اس قسم کی ترصیح کا حسن بعض شعرا مثلاً غالب کے یہاں بہت نمایاں ہے۔ یعنی ان کے یہاں ایسے اشعار کثرت سے ملتے ہیں جن میں جہاں رکن پورا ہوتا ہے لفظ بھی پورا ہوتا ہے۔

۱۔ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو حدائق البلاغت از شمس الدین فقیر صفحہ ۲۲۶ تا ۲۲۹

مطبوعہ کلکتہ غالباً ۱۸۱۶ء۔

غنچہ پھر (فاعلن) لگا کھلنے (مفاعیلن) آج ہم (فاعلن) نے اپنا دل (مفاعیلن)
 خوں کیا (فاعلن) ہوا دیکھا (مفاعیلن) گم کیا (فاعلن) ہوا پایا (مفاعیلن)
 تو دوست (مفعول) کسی کا بھی (مفاعیلن) ستم گر نہ (مفاعیلن) ہوا تھا (مفعولن)
 اور وہ (مفعول) ہے وہ ظلم (مفاعیلن) کہ بچہ پر نہ (مفاعیلن) ہوا تھا (مفعولن)
 محابا کیا (مفاعیلن) ہے میں صامن (مفاعیلن) ادھر دیکھو (مفعولن)
 شہیدان (مفاعیلن) نگہ کا خوں (مفاعیلن) بہا کیا (مفعولن)
 موج خوں سر (فاعلاتن) سے گزری (فاعلاتن) کیوں نہ جائے (فاعلان)
 آستان (فاعلاتن) یا سے اٹھ (فاعلاتن) جائیں کیا (فاعلن)
 جان دی دی (فاعلاتن) ہوئی اسی (مفاعیلن) کی تھی (مفعولن)
 حق تو یہ ہے (فاعلاتن) کہ حق ادا (مفاعیلن) نہ ہوا (مفعولن)

ایک مصرع میں یہ التزام پیدا ہو جاتا ہے۔ آنالوجی آسان لیکن دونوں مصرعوں
 میں اس بات کو ممکن کر لینے کا ہر ذرا نا در ہے۔ چھوٹی جڑوں میں یا ان جڑوں میں جن
 میں دو لگھو (چھوٹی حرکتیں) ایک ساتھ نہیں آتیں یہ صنعت سمجھ زیادہ عامۃ الورد ہے
 یہ بہر حال ایک صنعت ہے، اس کا ہونا حسن ہے، نہ ہونا عیب نہیں۔ لیکن بعض
 حالات ایسے ہیں جہاں اس کا ایک مخصوص شکل میں ورود لازمی ہو جاتا ہے۔ لہذا ان
 حالات میں یہ اپنی مخصوص شکل میں نہ آئے تو یہ شعر کا عیب ہے۔ اسے حسرت موباتی نے
 شکست ناروا کا نام دیا ہے۔ اور اس کی تعریف یوں کی ہے۔

فارسی اور اردو کی شاعری میں جو بحر میں مروج ہیں ان میں
 سے بعض کی خصوصیت یہ ہے کہ ہر مصرعے کے دو ٹکڑے ہو
 جایا کرتے ہیں۔ ایسے تمام اشعار میں اگر مصرعے کے ٹکڑے
 علیحدہ علیحدہ نہ ہو سکیں۔ بلکہ ایسا ہو کہ کسی لفظ یا فقرے

کا ایک حصہ ایک ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ دوسرے ٹکڑے
میں لازمی طور پر آتا ہو تو یہ بات یقیناً معیوب سمجھی جائیگی
اور شاعری کی کمزوری پر دلالت کرے گی۔ شکست ناروا اسی
عیب کا نام ہے۔

قاضی عبدالودود کا کہنا ہے کہ معائب سخن سے پہلے کسی کتاب میں اس عیب
کا تذکرہ نہیں ملتا اور نہ یہ نام ہی ملتا ہے۔ لہذا اس کی دریافت تشخیص اور اصلاح
کو وضع کرنے کا سہرا حسرت موہانی کے سر ہے۔ یہ اعزاز خود اپنی جگہ پر آنا و قیام
ہے کہ ان کی دریافت اور تعریف پر کتنی ہی ایراد کی جائے۔ حسرت موہانی کی محققانہ
شان پر حرف نہیں آسکتا۔ لیکن اس میں کوئی شبہ بھی نہیں کہ مولانا نے اس عیب
کی تعریف ٹھیک سے متعین نہیں کی اور اس کے حدوث کی وجہ بیان کرنے میں بعض
کے بجائے معنی کی طرف اشارہ کر کے خلط بحث کر دیا۔ ان کے مندرجہ بالا بیان سے
ظاہر ہوتا ہے کہ بعض بحرین ایسی ہیں کہ ان میں ہر مصرع کے دو ٹکڑے ہو جاتے ہیں
یہاں تک تو ٹھیک ہے، لیکن پہلی ضرورت تو یہ تھی کہ ان بحرؤں کی تصریح کی جاتی اور
ان میں مصرع دو ٹکڑے ہو جانے کا تقاضا کیوں کرتا ہے، اس کی تحقیق کی جاتی
حسرت موہانی اس بارے میں بالکل خاموش ہیں۔ اس کے بعد وہ ان ٹکڑوں کی صراحت
ذرا گول مول الفاظ میں لیکن معنی کے حوالے سے کرتے ہیں کسی لفظ یا فقرے کا
ایک حصہ ایک ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ دوسرے حصہ میں لازمی طور پر آتا ہو (مثلاً)
یہ بحث دراصل غرض کی ہے اور معنی سے اس کا تعلق محض ثانوی ہے۔ بنیادی بات
یہ ہے کہ بعض بحرین ایسی ہیں جن میں مصرع دو حصوں میں تقسیم ہو جانا لازمی ہے
ایسی بحرؤں کو اصلاح میں شکست کہتے ہیں۔ مولانا نے شکست بحر کی اصلاح
نہیں استعمال کی ہے۔ شکست ناروا کی مثال میں حسرت موہانی نے جو اشعار درج

کئے ہیں ان کی تفصیل حسب ذیل ہے:

(۱) میر: نہ گیا خیال زلف سیہ جفا شعارا نہ ہوا کہ صبح ہوئے شب تیرہ روز گارا

(۲) عاشق: ہویہ نکھا اضطراب ل کا جو خط میں سال لکھا

سو بار سبب کرنے پر بھی کھلا رہا

اسی جس کے دو شعر حفیظ جو پوری کے بھی نقل کئے ہیں۔

(۳) اقبال:

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آلباس مجازیں کہ ہزاروں سجدے تڑپے ہیں ہری جبین نیاز میں

حسرت سوہانی کا کہتا ہے کہ میر کے مہر ع

نہ گیا خیال زلف سیہ جفا شعارا

میں پہلا کلمہ زلف پر ختم ہوتا ہے جب کہ زلف جفا شعارا کا تقاضا یہ تھا کہ

ٹکڑا زلف سید پر ختم ہوتا۔ اسی طرح

سو بار سبب کرنے پر بھی کھلا رہا ہے

میں کرنے کے بعد پر کا لفظ تقاضا کرتا ہے کہ کلمہ اگر سننے پر ختم ہوتا۔ اور اقبال کے

یہاں ع

کہ ہزاروں سجدے تڑپے ہیں ہری جبین نیاز میں

میں رہے اور میں الگ الگ کلموں میں جا پڑے ہیں اس لئے مہر ع کا حسن مجروح

ہو گیا ہے یعنی حسرت کی مثالیں مندرجہ ذیل بحر کو محیط ہیں:

(۱) میر: رمل مثنیٰ مشکول (فعلات فاعلاتن / فعلات فاعلاتن)

(۲) عاشق: مضارع مثنیٰ مثنیٰ مضارع مفعول فاعلاتن / مفعول فاعلاتن)

(۳) اقبال: کامل مثنیٰ سالم (متفاعلن متفاعلن / متفاعلن متفاعلن)

اس بات پر گفتگو کرنے سے پہلے کہ کن بحر کو شکستہ کہا جائے، وہ کون سی بحر میں درج ہو سکتی ہیں

جن میں مصرعے دو ٹکڑے ہونے کا تقاضا کرتے ہیں اور حسرت موہانی نے جو بحر کا مل کو اس ضمن
 جن میں مصرع رکھا ہو وہ مستحب ہے کہ نہیں، یہ دیکھ لیا جائے کہ آیا تقاضا ہوتا کیوں ہے۔ مولانا
 نے اس کا تذکرہ محض رواروی میں کیا ہے کیونکہ ان کو زیادہ فکر اس بات کی تھی کہ
 دونوں ٹکڑے ایسے ہوں کہ ان میں الگ الگ فقرہ مکمل ہوتا کہ معنی میں خلل نہ پڑے،
 حالانکہ اس طرح کے مصرعوں میں خلل معنی اس وجہ سے نہیں پڑتا کہ فقرے نامکمل
 ہوتے ہیں، بلکہ اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ آہنگ تقاضا کرتا ہے کہ مصرع کے
 نیچے میں وقفہ ہو۔ اگر وقفہ نہ ہو گا تو مصرع چاہے کتابی عروض کے اعتبار سے موزوں
 ہو۔ لیکن حقیقتاً ناموزوں رہے گا۔ مولانا وقفے کے نکات سے بے خبر نہ رہے ہوں
 گے۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ یہاں وہ چوک گئے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہماری بعض جگہوں
 میں کسی مقررہ جگہ پر وقفہ اتنا ہی ضروری ہوتا ہے جتنی ان کے موازین کی مقررہ
 ترکیب ضروری ہوتی ہے۔ اردو، فارسی عروض میں وقفہ کا کوئی تصور نہیں ہے
 لیکن علمی طور پر وقفہ اکثر جگہ بروئے کار آتا ہے۔ اس کے برخلاف مثلاً ہندی
 کے دوہے میں وقفہ کا تصور اس کی موزونیت کا جز ہے۔ مثال کے طور پر دوہے
 کے بعض اوزان یوں ہیں:

فعلن فعلن فاعلن / فعلن فعلن فعلن (فعلن بہ سکون عین)

فعلن فعلن فاعلن / فعلن فعلن فعلن (بہ تحر یک عین فعلن)

فعلن فعلن فاعلن / فعلن فعلن فعلن (دوسرے اور چوتھے فعلن میں عین)

محرک ہے فعل میں عین ساکن ہے)

ان سب شکلوں میں فاعلن کے بعد وقفہ لازم ہے۔ اگر وقفہ اس جگہ نہ ہو
 تو مصرع ناموزوں ٹھہرے گا۔

بھولوں سے دنیا بکھی / اور زخموں سے آنکھ

دوہے کا صحیح مصرع ہے۔ لیکن

پھولوں سے دنیا کھلی ہے / رزخوں سے آنکھ

پھولوں سے دنیا کھلی ہے پر / علم سے آنکھ

اگرچہ وزن پر صحیح اترتے ہیں لیکن موزوں نہیں ہیں بعض یورپی زبانوں میں بھی کچھ جڑیں ایسی ہیں جن میں وقفہ موزونیت کی ایک شرط ٹھہرایا گیا ہے۔ ہماری کئی جڑوں میں صورت حال ایسی ہی ہے، لیکن کتابی اور محکمہ پر چسپاںے واسے عروضیوں نے اس کی طرف دھیان نہیں دیا۔ یہ مثالیں دیکھئے۔

(۱) یہ نہ تھی ہماری قنوت / کہ وصال یار ہوتا

(۱) یہ نہ تھی ہماری تقدیر / وصال یار ہوتا

(۲) اگر اور جیتے رہتے / یہی انتظار ہوتا

(۲) اگر اور جیتے کچھ روز / تو انتظار ہوتا

(۱) زلف سیاہ اس کی / جاتی نہیں نظر سے

(۱) زلف سیاہ یاروں کی / گم ہوئی نظر سے

(۲) اس چشم رو سے نیچے / روز بے دکھایا

(۲) اس آنکھ کی تھی کھنٹی / وقت یہ دکھایا

(۱) ذکر اس پری و شکار / اور بیاں اپنا

(۱) ذکر اس پری بیکر کار / مگر بیاں اپنا

(۲) بن گیا رقیب آخر / تھا جو راز داں اپنا

(۲) بن گیا رقیب آخر کار / راز داں اپنا

میں نے قینوں شعروں میں تحریف کر کے وقفے کی جگہ بدل دی ہے۔ اصل کے ساتھ

حرف شری بھی ہیں۔ اصل موزوں لگتے ہیں اور محرف ناموزوں، حالانکہ دونوں کا وزن بالکل

متحد ہے۔ حرف اشعار معنی کے اعتبار سے پست ہیں لیکن مہمل نہیں ہیں۔

یہ نہ تھی ہماری تقدیر وصال یار ہوتا
اگر اور جیتے کچھ روز تو اٹھ سار ہوتا
زلف سیاہ یاروں کی گم ہوئی نظر سے
اس آنکھ کی تھی کبھی کبھی وقت یہ دکھایا
ذکر اس پری پیکر کا مگر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر کار راز داں اپنا
ارہنہ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ حرف اشعار اہمال کی بنا پر برے معلوم ہوتے ہیں معالجہ
صرف یہ ہے کہ وقفے کے الٹ پھرنے انھیں ناموزوں کر دیا ہے۔ چنانچہ یہ تحریریں گڑھے
میں مجھے خاصی محنت لگی کیوں کہ موزونیت کہیں اور لے جاتی تھی اور میں ناموزوں
کہنے پر مہر تھا۔ مولانا حسرت موہانی موزونیت کے نکتے کو نظر انداز
کر گئے اس لئے انھوں نے فقروں کے مکمل ہونے پر زیادہ
زور دیا ہے۔

بنیادی بات یہ ہے کہ شکستہ بحر و بحرین میں وقفہ ضروری ہے
ان میں وقفہ کی جگہ فطری ہوتی ہے اگر اس سے انحراف نہ کیا جائے تو مصرع درست ہوتا
ہے چاہے فقرہ پورا ہوا ہو یا نہ ہوا ہو۔ چنانچہ میر کے اشعار
نہ گیا خیال زلف سیہ جفا شعاراں نہ ہوا کہ صبح ہوئے شب تیرہ روز گاراں
میں کوئی عیب نہیں ہے۔ خیال زلف کا تعلق سیہ جفا شعاراں سے ضرور ہے لیکن
در اصل اس مصرع میں قواعد کسی وقفے کا تقاضا کرتی ہی نہیں۔ مرکب الفاظ کو وقفہ
الگ کر دے تو قواعد مجروح نہیں ہوتی، علی الخصوص اس وقت جب والی اضافت ہو جیسا
کہ میر کے مصرعے میں ہے کہ خیال، زلف، سیہ، جفا، شعاراں، سب الفاظ ترکیب کے
رشتے میں بندھے ہوئے ہیں۔ قواعد کی رو سے ان میں کہیں وقفہ نہیں، اس لئے
وزن کے دباؤ سے وسط مصرع میں وقفہ قائم رکھنا کوئی عیب نہیں۔ گڑبڑ وہاں ہوتی
ہے جہاں وسط مصرع میں (یا مقررہ جگہ میں) وقفے کی گنجائش ہی نہ ہو۔ جیسا کہ میر کا خود

ساتھ مثالوں میں ہے۔

یہ نہ تھی ہماری تقدیر وصال یار ہوتا اگر اور جیتے کچھ روز تو انتظار ہوتا
وقفے کی ضرورت فعلات فاعلاتن وقفہ فعلات فاعلاتن کے ذریعہ ظاہر کی جاسکتی ہے
ابنہذا وقفہ ”تقدیر“ کے مقام پر آتا ہے۔ یہاں لفظ ہی پورا نہیں ہوا۔ اس لئے وقفہ مجزاً
”تقدیر“ پر واقع ہوتا ہے۔ اسی طرح مصرع ثانی میں وقفہ ”کچھ روز“ پر ہونا چاہیے۔ لفظ
مکمل نہیں ہوا اس لئے وقفہ گھسٹ کر ”کچھ روز“ پر پہنچتا ہے۔ دونوں مصرعے ناموزوں
ہو گئے۔ میر کے شعر میں ہے

زلف سیاہ یاروں کی گم ہوئی نظر سے اس آنکھ کی تھی کلم بختی وقت یہ دکھایا
وقفے کی ضرورت مفعول فاعلاتن وقفہ مفعول فاعلاتن کے ذریعہ ظاہر کی جاسکتی ہے۔
ابنہذا وقفہ ”یاروں“ کے مقام پر ہونا چاہیے لیکن حرف اضافت ”یاروں“ کو اپنی طرف
کھینچتا ہے، ابنہذا وقفہ ”یاروں کی“ پر وارد ہوتا ہے۔ خیر یہاں ”یاروں“ پر وقفہ قائم
کرنے کی زبردستی کر بھی لیجئے لیکن دوسرے مصرعے میں ”کلم بختی“ پر وقفہ ناممکن ہے اس
لئے وقفہ بکھتی“ پر آتا ہے۔ پہلا مصرع قبیح اور دوسرا ناموزوں ہو گیا۔ غالب کے شعر میں
ذکر اس پری پیکر کا لگیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر کار رازداں اپنا

وقفے کی ضرورت فاعلن مفاعیلن وقفہ فاعلن مفاعیلن سے ظاہر کی جاسکتی ہے۔
ابنہذا وقفہ ”پری ہے“ اور ”آخر“ پر آنا چاہیے۔ لفظ نامکمل ہونے کی وجہ سے وقفے کو
گھسٹ کر ”پیکر“ اور ”کار“ پر لانا پڑتا ہے جس سے مصرع عیبین ناموزوں ہو گئے۔
ابنہذا اگر وقفہ کی غرض سے سوالی و مرکب لفاظ کے دو ٹکڑے کر دیے جائیں تو
کوئی عیب نہیں، کیونکہ کہ تو الی اضافت میں قواعد کی رو سے وقفہ کہیں بھی آ سکتا ہے اور
عروضی وقفہ اس میں رخصت نہیں ڈالتا۔ غیر مرکب لفظ یا حرف اضافتی و جار (کا کی کے پریں وغیرہ)

اپنے فوراً پہلے وقفہ قبول نہیں کرتے۔ ہر وصنی وقفہ اگر ان کا پابند نہ ہو تو مصرع ناموزوں ہو جاتا ہے۔

اس سوال کو حل کرنے کے لئے کہ کن بحروں یا زیادہ صحت کے ساتھ کہئے تو موازن کی کن ترتیب میں وقفہ موزونیت کی ایک شرط ہے یہ بات دیکھنا ضروری ہے کہ ہمارے یہاں جو ترتیب استعمال ہیں ان کی کتنی قسمیں ہیں۔ چونکہ ہمارا معیاری مصرع تین یا چار ارکان پر مشتمل ہوتا ہے اس لئے ظاہر ہے کہ کسی مصرع میں زیادہ سے زیادہ چار مختلف موازین آسکتے ہیں اور کم سے ایک اس کی تفصیل یوں ہے کہ بعض صورتوں میں ایک ہی وزن کی چار بار تکرار ہوگی، بعض میں دو موازین دو دو بار لائے جائیں گے، بعض میں دو موازین ایک طرح کے اور تیسرے منفرد ہوگا، بعض میں تینوں منفرد ہوں گے، بعض میں دو وزن دو بار اور دو منفرد ہوں گے۔ بعض میں چاروں منفرد ہوں گے۔ بعض میں تین ایک طرح کے اور چوتھا منفرد ہوگا اور بعض میں تینوں ایک طرح کے ہوں گے۔

ایک ہی وزن چار بار: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن، فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن
فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

دو وزن دو بار: مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن
مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن

فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن مفععلن فاعلن مفععلن فاعلن
فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن مفععلن مفاعیلن مفععلن مفاعیلن
فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن
فعلاتن مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن
مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلن مفاعلتن
فعل فحولن فعل فحولن

دو ایک طرح کے اور تیس منفرد:

مفاعیلن مفاعیلن فحولن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
تینوں منفرد:-

مفعول مفاعلن فحولن
مفعولن فاعلن فحولن
فاعلاتن فاعلاتن فعلن
فاعلاتن مفاعلن فعلن
مفعول مفاعلن مفاعیلن

دو ایک طرح کے دو منفرد:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن
مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فعلن
مفعول مفاعیل مفاعیل فحولن
مفعول مفاعیل مفاعیل فعل
مقتعلن فاعلات مقتعلن فع
چاروں منفرد

مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن

مفعولن فاعلن مفاعیلن فع
فعل فحولن فعلن فع

تین ایک طرح کے چوتھے منفرد۔ تینوں ایک طرح کے:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فعلون فعلون فعلون فصل

یہ فہرست مکمل نہیں ہے اگرچہ ہماری زبان کی تقریباً تمام متداول ترتیبیں اس میں آگئی ہیں۔ دوسری شق کی فہرست دو وزن (دو بار) البتہ بالکل مکمل ہے، اگرچہ بعض اوزان فعلون مفاعیلین فعلون مفاعیلین، فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن اور مفاعیلین مفاعیلین مفاعیلین بہت ہی شاذ ہیں۔ اب میں یہ رکھنے کے علاوہ ہر وزن کے سامنے ایک مصرع پیش کرتا ہوں:

مفاعیلین مفاعیلین مفاعیلین مفاعیلین

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

فعلون فعلون فعلون فعلون

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

مفعول مفاعیلین مفعول مفاعیلین

فاعلن مفاعیلین فاعلن مفاعیلین

فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن

فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن

فعلون مفاعیلین فعلون مفاعیلین

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

سائش گر ہے زاہدِ مقدر اس باغِ رضا کا (ضرب) لب
نادم ہوں کب گرگِ پانامہ سے باز نہ کر (دمن)
مگر ایک شاخِ نہال غم جیسے دل کہیں وہ ہری رہی (سرخ)
تو گلانی پری ہے تو ساغریں ڈھل (سلام بھلی ہوئی)
وہ نبیوں میں رحمت لقب پانے والا (حالی)
بیان واقعہ میں احتیاط برقرار ہے (منظر حقیقی)
زلف سیاہ اسکی جاتی نہیں نظر سے (میر)
رنگ گل بوئے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں (میر)
ذکر اس پری ویش کا اور پھر بیان اپنا (غالب)
یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہو (غالب)
جب کوئی سنو گیا زندگی سنو گئی (نثر واحد)
نہ میں دوستی کا نام لیتا نہ وہ اٹھتے (خود ساختہ)
ایک پر اسرار سودا ہے دل میں کس کے (خود ساختہ)

مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلن مفاعلتن

فعل فعولن فعل فعولن

مقتلن مفاعلن مقتلن مفاعلن

مقتلن فاعلن مقتلن فاعلن

فعل فعولن فعل فعولن

ٹا ہویا دل کا نگر کہیں ل کو قرار نہیں (عبدالغنی)

ہر وفا و قہر و غضب ہم (میرا)

رکے زار زار کیا کچے ہائے ہائے کیوں (غالب)

سلسلہ روز و شب نقش گر حادثات (اقبال)

یہ رات اس درد کا بھر ہے (فیض)

سہ رگنی مصرعوں کو اس لئے چھوڑتا ہوں کہ ان میں جبری وقفے کی گنجائش نہیں ہے۔

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد (غالب)

لگا کے آگے جسے کارواں روانہ ہوا (آتش)

ساخ کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں (سودا)

دہری نے کیا دہرے تعبیر تھے (حالی)

کوئی نہیں اس پاس خوف نہیں کچھ (انشا)

ٹھنڈا الطیف دامن شب بھر بچو کر (خود شمس)

خاک خون کر گئے ہیں انقلابات کچھ کو (عمیق تحفی)

سیر ہوئی ہوئی شب سیر ہوتا ہوا میں (بابی)

یار بے حال یار میں کیونکر ہوزندگی (مومن)

اکبر اللہ پر بھروسہ رکھو (اکبر الہ آبادی)

مرغ ننگہ کو دانا دو (منظر علی اسیر)

کاغذی ہے پیر من ہر پیکر تصویر کا (غالب)

تب غم جگر کو مرے کھا گئی (میرا)

ان مصرعوں کو پڑھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ جبری وقفے کی ضرورت

صرف ان بحر میں ہے جن میں دو موازین دوبار لائے گئے ہیں۔

اس جملے کی ایک اہم استثنائی صورت بحر مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلن مفاعلتن محذوف و لا یقارن

اور ان میں سے بھی سب میں نہیں کیونکہ بحر طویل (فعلون مفاعیلن فعلون مفاعیلن) اور بحر مدید (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) میں جو مصرعے ہیں ان میں وقفہ نہیں ہے۔ فعل فعلون فعل فعلون چار بار فاعل فعلون فاعل فعلون چار بار اور اس طرح کے دوسرے اوزان جن میں شعر شائزہ رکنی کہا جائے اسی وقت وقفے کا تعلق کرتے ہیں جب وہ مضاعف یعنی شائزہ رکنی کے جائیں۔ بحر کامل (مفاعیلن متفاعیلن متفاعیلن متفاعیلن) میں دوسرے رکن کے بعد خفیف وقفہ آپ سے آپ آجاتا ہے لیکن اس کی نوعیت عروسی وقفہ کی نہیں ہے۔ کیوں کہ مصرع:

سراج اور نگ بادی: مگر ایک شاخ نہال غم جسے دل کہیں وہ ہری رہی

اگر اس طرح کر دیا جائے: مگر ایک شاخ نہال درد دل کہیں وہ ہری رہی

تو موزونیت میں قسری نہیں آتا۔ دراصل یہ بحر ایسی ہے کہ بحر جز اور بحر غریب کی طرح (در جز کا سالم رکن مستفعلن، غریب کا سالم رکن فاعلن) اگر اس میں ہر رکن اپنی جگہ پر مکمل لفظ ہو تو اچھا معلوم ہوتا ہے لیکن اگر نہ ہو تو کوئی عیب نہیں چننا پنجہ مومن کے مصرعے کی تقطیع یوں ہوگی۔ نادم ہوں کہ مستفعلن گرگ یا مستفعلن کے نام پر مستفعلن سے باندھ کر مستفعلن۔ شروع کے تین ارکان میں الفاظ ٹوٹ گئے ہیں لیکن موزونیت میں کوئی فرق نہیں آیا۔

در مفعول فاعلاتن (مفعول، فاعلن مصرع ٹھنڈا لطیف دامن شب بھر بچوڑ کر)

میں ہے۔ یہاں بھی وجہ یہ ہے کہ اس کے عروص و ضرب میں فاعلن دراصل ایک طرح کے نامکمل آئنگ کا حکم رکھتا ہے اور اس کی تکمیل کے لئے عروص و ضرب میں فاعلاتن کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ لہذا اصلاً یہ وزن بھی دو موازین دوبارہ لائے جانے والی ترتیب میں شامل ہے۔

میسر کے اس مصرعے —

جوں بر ساری خلق پر یوں لب چھایا ایک

میں بھی تین ارکان میں الفاظ شکستہ ہیں لیکن مصرع انتہائی سبک ہے۔ اسی طرح بحر کامل میں بھی وقفہ کی کوئی ضرورت نہیں ہے، لیکن ترصیع ہو تو اس کا حسن مستزاد ہے۔ بحری وقفہ صرف ان بحروں میں وارد ہوتا ہے جن کی ترکیب دو قطعاً مختلف موازین سے ہو۔ اہذا فاعولن مفاعیلن اور فاعلاتن فاعلن میں بحری وقفہ کی ضرورت نہیں لیکن مفعول فاعلاتن، مفعول مفاعیلن وغیرہ میں ہے۔ شکستہ ناروا کا عیب بھی اسی وجہ سے پیدا ہوتا ہے کہ مختلف نوع کے موازین دو دو کے ٹکڑوں میں آتے ہیں اور بیچ میں دخل دینا معقولات گوارا نہیں کرتے۔ یہی وجہ ہے کہ اس قسم کی بحروں کو عروضی زبان میں شکستہ کہا جاتا ہے۔ جو بحر میں شکستہ ہوں گی ان میں وسطی وقفہ لازمی ہوگا۔ آرزو لکھنوی نے شکستہ ناروا کا ذکر نہیں کیا ہے لیکن اپنی کتاب میزان الحروف میں انھوں نے اس نکتے کی طرف خفیف سا اشارہ کیا ہے۔ حسرت موہانی عروضی کے طالب علم نہ تھے لیکن پھر بھی ان کی جو دست طبع نے ان نکات کا دھندلاسا احساس کر لیا ہے یہ معرکے بات ہے۔

آخری قابل لحاظ نکتہ یہ ہے کہ وہ تمام مصرعے جن میں بحر کو مضاعف یعنی دو گنا کر دیا گیا ہے (یعنی تین کی جگہ چھ اور چار کی جگہ آٹھ رکن ہر مصرع میں ہیں) شکستہ بحر کی صفت میں آتے ہیں۔ آنگاہ کے اعتبار سے مصرع تین یا چار رکن پر ختم ہو جاتا ہے، اہذا وقفہ لازمی ٹھہرے گا اور اس کو نظر انداز کرنے کی صورت میں ناموزونی کا امکان ہے گا۔ مثلاً

فیض ہے

ملکہ شہر زندگی تیرا / شکر کس طور سے ادا کیجئے

فاعلاتن مفاعلن فع لن / فاعلاتن مفاعلن فع لن
 دولت دل کا کچھ شمار نہیں / تنگ دستی کا کیا لگہ ستبھی
 فاعلاتن مفاعلن فعلن / فاعلاتن مفاعلن فعلن
 بہادر شاہ ظفر ہے

ظفر آدمی اس کو نہ جانے گا / ہو وہ کیسا ہی صاحب فہم و ذکا
 فعلن فعلن فعلن فعلن / فعلن فعلن فعلن فعلن
 جسے عیش میں یاد خدا نہ رہی / جسے طیش میں خوف خدا نہ رہا
 فعلن فعلن فعلن فعلن / فعلن فعلن فعلن فعلن
 میرے

دور بہت بھاگو ہو ہم سے / سیکھ طریق غزالوں کا
 فعل فعلن فعلن فعلن / فعل فعلن فعلن فعلن
 وحشت کرنا شیوہ ہے / اچھی آنکھوں والوں کا
 فعلن فعلن فعلن فع / فعلن فعلن فعلن فع
 (۲) دیر سے ہم کو بھول گئے ہو / یاد کرو تو بہتر ہے
 فعل فعلن فعل فعلن / فعل فعلن فعلن فعلن
 غم حرام کا کب تک کھینچیں / شاد کرو تو بہتر ہے
 فعلن فعلن فعلن فعلن / فعل فعلن فعلن فعلن

جن مصرعوں میں آٹھ کی جگہ سات یا چھ کی جگہ پانچ رکن ہر ان
 کا حکم مضاعف کا نہیں ہے بلکہ ان میں تو وقفہ کی جگہ ایک رکن
 کم کر کے پھر لی جاتی ہے۔ لہذا ایسے اوزان پر شکست نادر واکا
 قاعدہ نہیں لگتا۔ ظفر اقبال ہے

پکی سڑکوں والے شہر میں کس سے ملنے جائیں
 فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعل
 دھیرے بھی پاؤں رکھیں تو بج اٹھی ہیں کھر اڑ
 فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعل

اس شعر میں وقفہ غیر مرتب ہو گیا ہے۔ پہلے مصرع میں وقفہ »وائے« کے بعد ہے،
 (پکی سڑکوں والے / شہر میں کس سے ملنے جائیں) اور دوسرے میں وقفہ »رکھیں« کے
 بعد ہے جب کہ اس کو عموماً فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعل کے ہونے کا
 ہونا چاہئے تھا۔ لیکن اس سے موزونیت میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ مضاف بحروں
 کی شرط یہ ہے کہ ان کے موازین کی تعداد دو سے تقسیم ہو سکے اور جب بھی ایسا ہو گا، آدھا
 مصرع ختم ہونے پر وقفہ ضروری ہو گا، چاہے وہ کتنا ہی مختصر ہو، اقبالؔ

میں ظلمت شب میں لے کے نکلوں / گا اپنے در ماندہ کاروں کو
 فعل فعلن فعل فعلن فعل / فعل فعلن فعل فعلن فعل
 شرفشاں ہوگی آہ میری / نفس نفس شعلہ بار ہو گا
 فعل فعلن فعل فعلن فعل / فعل فعلن فعل فعلن فعل

پہلے مصرع میں »نکلوں« پر بات پوری نہیں ہوتی لیکن خفیف سا وقفہ موجود ہے
 اس لئے کام چل جاتا ہے، اگر مصرع یوں ہوتا ہے۔

میں ظلمت شب میں لے لے گیا / اکیلے در ماندہ کاروں کو

تو معنی سے قطع نظر (ہو تیاں بہتر ہو جاتی۔ اور اگر اسے یوں کر دیا جائے ہے۔
 میں ظلمت شب میں لے کے غائب بنے در ماندہ کاروں کو

تو معنی اعتبار سے موزوں رہنے کے باوجود مصرع آہنگ کے لحاظ سے ناموزوں ہے گا
 یعنی مضاف بحروں میں وقفے کا تقاضا اس قدر شدید نہیں ہوتا جتنا شکستہ بحروں میں ہوتا ہے،
 لیکن اصول وہی رہتا ہے، فرق صرف درجے کا ہے۔

باب چہارم

نقد معائب

فنی اعتبار سے شعر میں دو طرح کے نقص ہوتے ہیں۔ اول تو وہ جو اس کی اصل پر اثر انداز ہوں اور دوم وہ جو ضمنی اور اتفاقی ہوں۔ اس پر مولانا حسرت موہانی نے نکات سخن کے عنوان سے پانچ تفیدی مضامین لکھے تھے جن میں سے چار یعنی متروکات سخن، معائب سخن، محاسن سخن اور نواد سخن دست یاب ہیں۔ پانچویں مضمون یا نکات سخن کے پانچویں باب اصلاح سخن کی صرف خبر ہم تک پہنچی ہے۔ احمد لاری کے مطابق معائب سخن ۱۹۲۹ء میں شائع ہوئی۔ میرے پاس خیاب احمد لاری کا عطا کردہ ۱۹۴۱ء کا ایڈیشن ہے جو کانپور سے حسرت موہانی نے خود شائع کیا تھا۔ معائب سخن اگرچہ کمیاب ہے لیکن اردو شاعری کے اصول و قواعد میں گمراہ اور متعصبانہ تنگ نظری کے مملو بہت سے نظریات جو آج بھی بڑی حد تک رائج ہیں انکی پشت پناہی، انضباط اور تدوین میں اس کتاب میں بڑا حصہ ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ہمارے شاعری کے بارے میں بہت سے پتے کی باتیں، بہت سے باریک بین اصول، اور فکر انگیز

خیالات بھی اس پھوٹے سے رسلے میں موجود ہیں۔ افسوس ہے کہ حسب معمول ان نظریات کو زیادہ فہرت اور مضبوطی حاصل ہوئی جو مستحبانہ اور گمراہ کن ہیں اور کام کی باتیں بھیلادی گئیں۔

معائب سخن پر مفصل تنقید نہ صرف اس لئے ضروری ہے کہ حسرت موہانی کی خدشات کا حق ادا ہو، بلکہ اس لئے بھی کہ ان کے افکار کی کمزوریوں اور مضبوطیوں کو ظاہر کیا جائے ان خیالات کو وسعت دی جائے جو اس وقت محض اشاروں کی صورت میں ہیں اور ان غلط فہمیوں کا ازالہ ہو جو اس کتاب کے ذریعہ اگر پیدا نہیں ہوئیں تو عام ضرور ہوئیں۔ احمد لاری، عابد علی عابد کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ معائب سخن کا ایک بخشی بخشی شائع ہونا چاہیے۔ خود لاری کی مفصل کتاب حسرت موہانی، حیات اور کارنامے میں معائب سخن پر ایک سرسری سی بحث ہے جس کا بڑا حصہ قاضی عبدالودود سے متعلق ہے۔ قاضی عبدالودود نے اردو ادب کے حسرت بنیر میں نکات سخن پر ایک مضمون لکھا تھا جس میں حسرت کے بعض اہم مسامحات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ اگر یہ اشارہ مفصل ہوتے تو ان کے ذریعہ روایتی اصول و طرق تنقید پر گہری ضرب پڑ سکتی تھی۔ اس وقت بھی اگرچہ قاضی عبدالودود کا مضمون بہت نامکمل ہے لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نکات سخن پر اس سے زیادہ عالمانہ تحریر کا وجود نہیں ہے۔ رشید خاں نے اپنے مختصر مضمون ”معائب شاعری“ میں حسرت موہانی پر چند الفاظ صرف کئے ہیں۔ ہماری تنقید کی کم مائیگی اور ہمارے نقادوں کی کوتاہ بنیادی کا اس سے بین ثبوت کیا ہو سکتا ہے کہ معائب سخن جس میں قدیم طرز شاعری کے اصل الاصول سے بحث ہے اور جس کو روایات قبول کئے بغیر اپنی شاعری کے اکثر فنی پہلوؤں سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے، اس پر اب تک کوئی سیر حاصل تنقید نہیں لکھی گئی۔

معائب سخن میں بہ یک وقت نظر کی سطحیت اور گہرائی کا عجیب و غریب مظاہرہ

مکتبے۔ متاخرین اور ان کے تابعین تک کی شاعری کے گہرے مطالعے، حوالے کی
تیزی اور کثرت تلاش کی وسعت ان تمام چیزوں کے ساتھ ساتھ ناک کی سیدھ کے
علاوہ کسی اور طرف دیکھنے سے سراسر انکار، اکثر ہٹ دھرمی اور ادعائیت اور بعض اوقات
قطعی نام بھی اور نئے لطیف کی کمی کے نشانات بھی ملتے ہیں۔ لیکن یہ چیزیں تو اچھے
ابھوں کے یہاں بھی نظر آجاتی ہیں، محاسب سخن کی سب سے بڑی خرابی بحسناتی
نظر و فکر کا فقدان، منطقی ربط و ترتیب کی کمی اور استدلال کی جگہ دعویٰ پر انحصار کا
عادت ہے یہ کمزوریاں اس قدیم طرز کی فکر کا عطیہ میں جو انہیں ہدیٰ کے اواخر میں ہند
اسلامی تہذیب کے بعض مراکز میں جاری و ساری تھا اور جسے حالی اور سرسید کی
برل تعلیمات نے نہدم کرنے کے بجائے ایک داخلی رد عمل کے ذریعہ مستحکم کر دیا
تھا۔ لکھنؤ ان مراکز میں اہم ترین حیثیت رکھتا تھا اور حسرت موہانی کی شاعرانہ فکر
لکھنؤ ہی کے زیر سایہ پروان چڑھی۔ اچھوتہ کرہ شعرا میں جگہ جگہ لکھنؤ والوں پر چوٹیں
کرنے کے باوجود فن شاعری میں حسرت موہانی تقریباً تمام و کمال لکھنؤی تھے اور
زبان و بیان کی جن کمزوریوں پر وہ سختی سے حملہ آور ہوئے ان میں سے اکثر کی
نشان دہی اسی بڑے نے کی تھی جو پیر بخارا والے کا رنگ پہچانتا تھا اور جو بزم
خود کتاب دیکھتے دیکھتے خود کتاب ہو گیا تھا۔

قدامت پسندی یا روایت پسندی کوئی بری چیز نہیں۔ میں خود ہیبت سے
ادبی معاملات میں خاصا روایت پسند ہوں لیکن کسی قدیم اصول یا نظریے کو
جا بچ پر کھوپڑے سے چھان پھٹک کر قبول کرنا اور بات ہے اور اسے محض اس لئے
قبول کرنا کہ بزرگوں سے ایسا سنبھے یا بزرگوں نے ایسا ہی کیا، تو بے حسرت موہانی کا معاملہ یہ ہے
کہ وہ انفرادی مطالعہ اور نظر رکھتے ہوئے بھی اسے ہمیشہ موخر کرتے ہیں اور تقلید کو
مقدم جانتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ بہت سے نام نہاد معاصر سخن کو اس دلیل

کی بنا پر قبول نہ کرتے کہ قدما یا ایرانیوں نے ایسا ہی بتایا ہے کیوں کہ بہت سی باتیں جو انھوں نے قدما یا ایرانیوں کے حوالے سے عیب ٹھہرائی ہیں درحقیقت نہ قدما نے عیب میں شمار کی ہیں اور نہ ایرانیوں نے۔ یہ محض ایک مفروضہ تھا جو یاروں نے اس لئے تراش لیا تھا کہ وہ لسانی ارتقاء اور تنظیم کے مبادیات سے ناواقف اور ایرانی شعراء کے محض سرسری طالب علم تھے۔

متناظر انجمن یا قیاسی فکر کی کمی کے باعث حسرت بھائی کی زبان اکثر غیر قطعی اور استدلال سے گریز کرنے کی بنا پر ان کے فیصلے کبھی کبھی تضاد و خیال اور انتشار فکر کے آئینہ ہو گئے ہیں۔ اکثر جگہ ان کی مثال اس طیب کی ہے جو مرض کی تشخیص تو کر لیتا ہے لیکن اس کی وجہ نہیں سمجھ پاتا۔ مثلاً پہلا عیب انھوں نے متناظر بتایا ہے۔ اس سے ان کی مراد یہ ہے کہ تلفظ میں ایک قسم کی ناگواری یا ثقل جو مستخرج آوازوں کے یک جا ہو جانے سے پیدا ہو جاتا ہے۔ انھوں نے ایک قسم کی وضاحت نہیں کی ہے، شاید اس وجہ سے کہ انھیں تحت الشعوری طور پر احساس پر رہا ہو گا کہ کسی آواز کے بالے میں یہ قدر ای فیصلہ نہیں ہو سکتا کہ وہ اچھی ہے یا بری ہے۔ اپنے اپنے محل پر ہر آواز اچھی معلوم ہوتی ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ کسی آواز میں ایک قسم کا ثقل اور ایک قسم کی لطافت بہ یک وقت یک جا ہوں۔ حسرت کا یہ کہنا کہ جب کسی شعر میں دو لفظ متصل آجائیں اور ایک کا آخری حرف وہی ہو جو دوسرے کا پہلا حرف ہو تو متناظر پیدا ہو جاتا ہے، محض زیادتی ہے۔ ان کے نقل کردہ میر کے ان مصرعوں میں کوئی متناظر نہیں ہے:

(۱) آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہے اب

دعا اس کی چشم سیاہ ہے وہ جس میں

متناظر نہ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ اگرچہ ”سیاہ“ اور ”سیہ“ کے بعد ہے آگیا ہے لیکن

”سیاہ“ اور ”سید“ دونوں کی ہائے ہوز ساکن ہے۔ جب آخری حرف ساکن ہو تو وہ اگلے حرف کی حرکت پر بالکل اثر انداز نہیں ہوتا۔ خسرت موہانی اس نکتے سے ناواقف ہیں۔ مثال کے طور پر (معنی سے قطع نظر کرتے ہوئے) میر کا پہلا مصرع یوں کر دیکھو۔

آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہے گپ

اب ”سید“ اور ”سے“ ساتھ آجانے کی وجہ سے تنا فریبہ ہو گیا کیونکہ ”سہ“ کی ہائے ہوز ”سے“ کی ہائے ہوز کو متاثر کرتی ہے۔ اس بات کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے خسرت موہانی نے سب کو ایک ہی لاٹھی سے ہانک دیا ہے کہ جہاں بھی دو آوازیں جھٹکتی ہو جائیں تنافر آجائے گا۔ خود ان کا نقل کردہ قائم کا مصرع اس اصول کا بطلان کرتا ہے۔

نام سنتے ہی اس کا کیوں قائم

اس میں ”کا“ ”کیوں“ کا تنافر اس وجہ سے ہے کہ ”کا“ میں کاف متحرک ہے۔ اس کو ساکن کر کے یوں پڑھیے۔

نام سنتے ہی ایک کیوں قائم

تو تنافر غائب ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ تنافر اسی صورت میں ہو سکتا ہے جب اولیٰ اور آخری حرف متحرک ہوں اور آخری حرف کی تحریک بھی بالکل واضح ہو۔ یہاں یہ بات ملحوظ رہے کہ ہماری زبان میں آخری حرف اگر ایک لانا چاہے تو اس پر خفیف سی حرکت ہمیشہ رہتی ہے۔ جب یہ حرکت بہت کم ہوتی ہے تو اس کا وجود، عدم کا حکم رکھتا ہے۔ چنانچہ سیاہ کی ہائے ہوز، ایک کا کاف، آج کی جیم، سب متحرک ہیں لیکن ان کی حرکت بہت خفیہ ہے۔ اس کے برخلاف سیاہ کی ہائے اول صاف متحرک ہے کیونکہ اس کی حرکت ہائے دوئم (ذبر، موقوف) پر ختم ہوتی ہے۔ اسی طرح آئین، موجود وغیرہ میں فون و وال متحرک ہوتے ہوئے بھی ساکن کا وجود رکھتے ہیں لیکن آئینہ موجودہ وغیرہ لفظ میں فون و وال صاف متحرک ہیں۔ لہذا آئینہ، موجودہ وغیرہ کے بعد اگر ہائے ہوز ہو تو تنافر کا امکان زیادہ ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ

اگر دوسرے لفظ کے پہلے حرف پر حرکت کھلی ہوئی ہے تو اس صورت میں تنافر زیادہ واضح ہو جاتا ہے۔ مثلاً میر کا مصرع یوں کر دیجئے گا۔
 آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہر دم
 کوئی تنافر نہیں۔ اور۔

آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہر دم
 بھی قابل قبول ہے لیکن۔

آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہر دم
 قابل قبول نہیں کیونکہ سیاہ کی ہائے ہوز متحرک اور ہے کی ہائے ہوز پر حرکت کھلی ہوئی ہے۔ کھلی ہوئی حرکت سے مراد یہ ہے کہ حرف کے بعد کوئی طویل مصوتہ ہو۔
 آوازوں کی اصل قدر و قیمت اور ان کی تحریک و سکون سے ناواقفیت کی بنا پر
 حسرت نے مجھ روح کے مہرے۔
 اے شوق بے ادب تجھے یہ کیا خیال ہے

میں ”تجھے“ اور ”یہ“ کے اتصال کی بنا پر تنافر دریافت کریا۔ حالانکہ ”تجھے“ میں یائے
 تختانی کا وجود صرف کاغذ پر ہے۔ پڑھنے میں صرف کسم آتا ہے۔
 تجزیاتی فکر کے فقدان کی بنا پر حسرت نے یہ بھی لکھا ہے کہ س و ش، ق،
 ک وغیرہ کی یکجائی بھی ”اکثر عیب تنافر کا موجب ہو جاتی ہے“ یہاں اکثر کی داؤ
 نہیں۔ یہ کیوں کر ممکن ہے کہ ق و ک کی یکجائی بھی عیب ہو اور کبھی نہ ہو۔ صابر
 دہلوی کے مہرے۔

پائیں گریب مرقع کے کچھ اوراق آنکھیں

میں تنافر ”مرقع“ اور ”اوراق“ کے ق اور ”کے“ ”کچھ“ اور ”آنکھیں“ میں کاف کی
 بنا پر نہیں، بلکہ ”کے“ اور ”کچھ“ کے اتصال سے ہے۔ کیونکہ ”کے“ کا کاف جانبی

وجہ سے ”کچھ“ کا کاف معمول سے زیادہ متحرک ہو گیا ہے۔ مصرع یوں کر دیکھئے۔

پائیں گے تیرے مرقع کے جو اوراق آئیں

تو تنافر غائب ہو جاتا ہے۔ کاف، قاف، سین، شین وغیرہ کا اجتماع بذات خود کوئی عیب نہیں۔ غالب کا یہ مصرع نقل کر کے۔

میرے پتے سے خلیق کو کیوں تیرا گھر ملے

مولانا کہتے ہیں کہ اس میں قی کے ساتھ دو قاف جمع ہو گئے ہیں، یہ تنافر چلی ہے در حقیقت مصرع بالکل بے عیب ہے، اس کا ثبوت دیکھنا ہو تو مندرجہ ذیل ٹکڑیاں ملاحظہ فرمائیے۔

میرے پتے سے لوگوں کو یوں تیرا گھر ملے

اصل مصرع کے مقابلے میں میری خود ساختہ مثال بسنے ایک میں قاف حذف کر دیا گیا ہے لیکن دو کاف باقی ہیں۔ دوسری مثال میں ایک کاف بھی حذف ہو گیا لیکن پھر بھی دونوں مصرعے متنافر ہیں کیونکہ خلیق کے ساکن قاف کی جگہ لوگوں کا متحرک گ کاف مع نون غنہ مخفف ہے۔ اس تخفیف نے مصرع جو بڑھ کر دیا۔ غالب نے کمال مہارت کا ثبوت دیتے ہوئے مصرع یوں کہا ہے کہ ”خلیق“ پر تاکید کچھ زیادہ ہے اور ”کو“ کے بعد تخفیف سادہ تھ ہے۔ مصرع یوں پڑھے گویا خلیق جلی لکھا ہوا ہے اور کو کے بعد تھوڑا کھڑے، تنافر اگر ہے بھی تو محسوس نہ ہو گا۔ شیفتہ کا مصرع۔

باتیں تم ہم سے بھی بنانے لگے

نقل کر کے حسرت لکھتے ہیں کہ بظاہر اس میں تنافر نہیں معلوم ہوتا غور کرنا چاہیے کہ مصرع یوں بھی ہو سکتا ہے۔

باتیں ہم سے بھی تم بنانے لگے

اس ترمیم شدہ مصرع کو پیش نظر رکھنے کے بعد عیب واقعی عیب معلوم ہونے لگے گا۔ یہاں بھی اٹھوں نے سب دھان بائیس پیسری کی سادہ لوح ذہنیت سے کام لیا کہ ”باتیں تم“

میں ت کے اجتماع کی بنا پر عیب ہے۔ حالانکہ عیب دراصل باتیں میں "ایں" کی تخفیف پیدا ہوا ہے۔ بذات خود یہ تخفیف اتنی ناگوار نہ ہوتی لیکن "سے" اور "نہاںے" نہیں بھی یائے مجہول تخفیف ہے۔ اس طرح چھوٹی بحر کے مصرع میں ایک ہی طرح کی تین تخفیف ایک جا ہو گئیں ورنہ "باتیں تم" میں "ت" کا اجتماع اگر ناگوار ہے تو یہ مصرع مندرجہ ذیل شکل میں ناگوار کیوں نہیں جب کہ دونوں "ت" بالکل متصل کر دی گئی ہیں۔

بات تم ہم سے بھی بنانے لگے

ہماری زبان میں (اور ہماری ہی زبان کیا ہر زبان میں) ہزار ہا بار آوازیں متصل آتی ہیں لیکن متنافر نہیں محسوس ہوتا، پھر شعر میں کیوں محسوس ہو؟ یہ محض گورکھ دھندا ہے۔ نظم طباطبائی پتیلی تیٹ لی کو متنافر کی مثال بتاتے ہیں (بکوالہ اتم لاری) مجھے اس جملے میں کوئی متنافر نہیں محسوس ہوتا۔ لیکن اس خود ساختہ مصرع میں یقیناً محسوس ہوتا ہے وہ اک پتیلی لے آرہے ہیں میرے گھر

کیوں کہ "پتیلی" میں لام صاف متحرک ہے اور اس کی حرکت "لے" کے لام کی حرکت سے متحارب ہوتی ہیں۔

(۲) تکرار الفاظ | تکرار الفاظ کے بارے میں حسرت موہانی نے عمدہ بات کہی ہے کہ بعض موقعوں پر تکرار حسین بھی ہوتی ہے اور اکثر معیوب اور مکروہ جس سے بچنا ہر شاعر کا فرض ہے۔ "من ہستی زیور انہ مشورے کے بعد مثالیں ہیں۔ جن میں ایک بڑے شعر کے کی ہے۔ ایرے

سامنے یار کے کمرے کے بنایا کمرہ
درجہ توڑا تو اسی در کے مقابل توڑا

مولانا لکھتے ہیں "واضح رہے کہ یہاں پہلے مصرع میں "و" کے "کی تکرار قبیح اور اس کے برخلاف مصرع ثانی میں "توڑا" کی تکرار حسین واقع ہوئی ہے یہ عجیب و غریب شناسی

کی ابھی مثال ہے۔ لیکن بات یہاں ختم کر دینا مناسب نہ تھا۔ پہلے مصرعے میں بھی کرا کی بھی تکرار ہے، اگرچہ پہلی بار امانہ نے کرا کو کمرے کر دیلے۔ اس پر گفتگو ضروری تھی اور یہ بھی بتانا تھا کہ ”کے“ کی تکرار کیوں قبیح اور توڑا کی تکرار کیوں ملیح ہے۔

اسیر کے شعر پر غور کیا جائے تو تکرار کے بارے میں بعض اصولی باتیں معلوم ہو سکتی ہیں سب سے پہلا سوال یہ اٹھتا ہے کہ تکرار کن حالات میں وجود آتی ہے اور عام طور پر گفتگو میں اس کا مقصد کیا ہوتا ہے۔

جہاں تک عام زبان کا معاملہ ہے، تکرار کا مقصد بات میں تاکید اور کلام میں زور پیدا کرنا ہوتا ہے۔ بعض نقادوں مثلاً ارسطو اور آرنلڈ نے زور کے علاوہ وضاحت کے لئے بھی پوئے پوئے فقروں یا جملوں کی بھی تکرار کی ہے۔ تاکید زور اور وضاحت کے لئے تکرار کے استعمال کی مثالیں اتنی عام ہیں کہ اس اصول کو بیان کرنے کے بعد مثالوں کی چنداں ضرورت نہیں رہ جاتی، پھر بھی بعض مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) مرزا خود الفاظ تراشتے تھے اور اس خوبصورتی سے تراشتے تھے۔

(۲) میسر سوزا مرحوم کی زبان عجب میٹھی زبان ہے۔

(محمد حسین آزاد)

(۳) صناعت شعر اعضاء و جوارح کا کام نہیں۔ دل چاہیے، دماغ

چاہیے، ذوق چاہیے، انگ چاہیے۔ (غالب)

(۴) اس مجھے ہوئے دل اور اس ٹوٹے ہوئے دل اور اس

مرے ہوئے دل پر کیا کر رہا ہوں۔ (غالب)

غالب اور محمد حسین آزاد ہمارے دو بہترین شاعر ہیں اس لئے تکرار کے نمونے بھی ان

کے یہاں بہترین ہیں۔ غالب کے پہلے اقتباس میں ”چاہیے“ چار بار آیا ہے لیکن ایک بھی حذف نہیں ہو سکتا۔ دوسرے فقرے میں تین بار ”ہوئے دل“ کے ساتھ تین مختلف لیکن

ہم قافیہ فاعلی الفاظ نے نیم تکرار کا لطف مستزاد پیدا کر دیا ہے۔ محمد حسین آزاد کے پہلے اقتباس میں فعل (تراشتے) کی تکرار ہے اور نکتہ یہ ہے کہ الفاظ تراشنا محمد حسین آزاد کے نزدیک کوئی بہت عمدہ کام نہیں۔ وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ سودا نے اس کو بھی نہر کر دکھا۔ اس طرف اشارہ کرنے کے لئے تراشتے کی تکرار سے بہتر طریقہ ممکن نہ تھا۔ ان کے دوسرے جملے میں ”زبان“ کی تکرار ہے لیکن زبان دوم کے پہلے دو صفات (عجب اور میٹھی) لاکر تکرار کو بندرہ کے سچکے حسین کر دیے۔ اس کی دلیل دیکھنا ہو تو جملہ یوں کر دیجئے۔

(۱) زبان عجب زبان ہے

(۲) زبان میٹھی زبان ہے

دونوں صورتوں میں لطف غائب یا کم ہو جاتا ہے۔

زبان کے روزمرہ اور محاورے پر غور کرنے سے تکرار کی قوت اور اس کی ضرورت کا احساس فوراً ہوتا ہے۔ بچے بچے کی زبان پر ہے۔ اچھی اچھی باتیں بتائیں۔ پیٹ پیٹ کو برس۔ لرز لرز گیا۔ یہ اور اس قسم کے تمام فقروں میں تکرار کے ذریعہ زور بیان میں اضافہ ہوتا ہے۔ صفت اعدادی کی تکرار اس نکتہ اور بھی واضح کرتی ہے کیونکہ اس کے ذریعہ وضاحت اور زور دونوں حاصل ہوتے ہیں۔ آٹھ آٹھ آنسو روئے۔ سولہ سولہ روئے بنے۔ ہزار ہزار طالب علم پڑھ کر فارغ ہوا، وغیرہ۔

اب تکرار کے ایک اور پہلو پر توجہ کیجئے۔ من حیث اللفظ کس طرح کے الفاظ کی تکرار زور یا وضاحت یا تاکید پیدا کر سکتی ہے؟ ظاہر ہے کہ اسم کی تکرار غیر ضروری وضاحت تو پیدا کر سکتی ہے لیکن اس سے تاکید میں اضافہ بعض مخصوص حالات ہی میں ہو سکتا ہے۔ اگر اسم کی تکرار مستحسن ہوتی تو زبان میں ضمائر کا وجود ہی نہ ہوتا۔ جملہ

(۱) زید آیا، زید بیٹھا، زید مارا گیا

ظاہر ہے کہ لفظ ”زید“ کی تکرار ناخاسب ہے۔ جملہ یوں کر دیجئے۔

(۲۱) زید آیا ، وہ بیٹھا ، وہ مارا گیا

اب جملہ پہلے سے بہتر ہو گیا لیکن اب "وہ" کی تکرار بھی بیفیدہ معلوم ہوتی ہے کیونکہ جملے میں اب بھی جو ضروری وضاحت ہے۔ جملہ یوں کر لیا جائے۔

(۲۲) زید آیا ، بیٹھا ، وہ مارا گیا

اب مشکل یہ آپڑتی ہے کہ کون مارا گیا ؟ وہ کی ضمیر زید کی طرف راجع ہوتی ہے لیکن زید بہت دور جا پڑا ہے۔ جملہ اس طرح کر لیں۔

(۲۳) زید آیا ، بیٹھا ، مارا گیا

ظاہر ہے کہ وضاحت میں کوئی کمی نہیں آئی ، بلکہ جملہ بہتر تین کی عدم وضاحت کا خاتمہ ہو گیا۔ ان مثالوں سے واضح ہوا کہ اسم چونکہ صرف اپنی ہی قیمت رکھتا ہے اور اس میں کسی عمل یا کسی چیز کے گزرنے کا تصور نہیں ہوتا ، اس لئے اپنی فطرت کے اعتبار سے اسم (اور چونکہ ضمیر اسم کا قائم مقام ہے ، اس لئے ضمیر بھی) مکرر آئے تو کلام میں غیب کا امکان زیادہ ہے۔ اس کے برخلاف فعل چاہے جس حالت میں ہو اس کی تکرار میں غیب کا امکان کم ہے ، کیونکہ فعل میں کسی عمل یا گزراں کا تصور ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ محاوروں میں اسمیہ الفاظ کی تکرار کم ہے اور فعلیہ الفاظ کی زیادہ۔ یعنی بچے بچے کی زبان پر ہے قسم کے محاورے کم ہیں اور پھوٹ پھوٹ کر دیا جیسے محاورے زیادہ۔ میر کا ایک لاجواب شعر دیکھئے۔

جہم گیا خون کف قاتل پہ ترا میر نہ بس
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

دوسرے مصرعے میں "رو رو" اور "دھوتے دھوتے" تکرار کے ذریعہ حاصل ہونے والے غیر معمولی حسن کی اچھی مثال ہیں۔ اس بات پر لوگوں کی نظر کم گئی ہے کہ میر نے افعال کی تکرار (چاہے وہ محاورے کے تحت ہو یا آزادانہ) کثرت سے برتی ہے بعض

شعر فی البدیہہ یہ یاد آئے ہیں۔

خاطر نہ جمع رکھوئے پلکوں کی خلش سے

سر دل سے کاڑھتا ہے یاں خار رفتہ رفتہ

آگے کسو کے کیا کریں دست طمع دراز

وہ ہاتھ سو گیا ہے سر ہانے دھڑ دھڑ

ان دونوں غزلوں میں تو ردیف ہی مکر رہے کچھ شعر اور کہنے سے

ان آئینہ رویوں کے کیا میر بھی عاشق ہیں

جب گھر سے نکلے ہیں حیران نکلے ہیں

پہنچا نہ پہنچا آہ گیا سو گیا غریب وہ مرغ نامہ بر جو مرا نام لے گیا

ہائے آگے ترا جب کسی نے نام لیا دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر

میں میر میر کہ اس کو بہت پکار رہا

تلوار کے تلے ہی گیا عہد انبساط

مر مر کے ہم نے کاٹی ہیں اپنی جوانیاں

تکرار کی ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ پورے لفظ کی نہیں، بلکہ اس کے ٹکڑے

کی تکرار ہو۔ مثلاً میر۔

مرے سلیقے سے میری بھی محبت میں تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

ہی نہ اپنی تو اس جنگجو سے ہرگز میر لڑائیں جب سے ہم آنکھیں لڑا لیا دیکھیں

مری بنو نے مجھ کو کیا برا برخاک

میں نقش پا کی طرح پامال اپنا ہوا

یہ منصور کا خون ناحق کہ حق تھا قیامت کو کس کس سے خوں دار ہو گا

اس طرح کی تکرار میں چونکہ تقریباً ہمیشہ رعایت لفظی کا عنصر ہوتا ہے اس لئے یہ ہمیشہ خوبصورت ہوتی ہے۔

لہذا تکرار اس وقت بہترین مصروف رکھتی ہے جب اس کے ذریعہ معنی میں اضافہ ہو یا کلام میں تاکید اور زور پیدا ہو یا ضروری وضاحت حاصل ہو۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ فعلیہ الفاظ کی تکرار اسمیہ الفاظ کی تکرار سے عموماً بہتر ہوتی ہے۔ وہ تکرار جو محاورے اور روزمرہ کا حصہ ہو، ہمیشہ قابل قبول ہے۔ استفہامی اور مقداری اور انکاری الفاظ کی تکرار عام طور پر محاورے یا روزمرہ کی تابع ہوتی ہے۔ اس لئے وہ بھی اسی حکم میں ہے۔ مومن کے مندرجہ ذیل شعر میں تکرار اس لئے ناگوار ہے کہ اس میں تکرار نے معنائی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

ضبط فغاں گرچہ اثر تھا کیا
خوسد کیا کیا نہ کیا کیا
ورنہ میر کو دیکھئے

ہم سے کچھ آگے زمانے میں ہوا کیا کیا کچھ
تو بھی ہم غافلوں نے آکے کیا کیا کیا کچھ
شاہ حاتم بہ ملک سرک سرک کر آ بیٹھنا بخل میں
کیا چپلائیاں ہیں اور کیا ڈھٹایا ہیں
اس بحث کے بعد حسرت موہانی کے نقل کردہ شعر کو پھر دیکھئے
سامنے یار کے کمرے کے بنایا کمرہ
در جو توڑا تو اسی در کے مقابل توڑا

حسرت کا کہنا ہے کہ مصرع اولیٰ میں »کے« کی تکرار ناگوار ہے اور دوسرے مصرع میں »توڑا« کی تکرار حسین۔ وہ دوسرے مصرعے میں »در« کی تکرار کا کوئی تذکرہ نہیں کرتے، حالانکہ یہ تکرار بھی اتنی ہی خوب صورت ہے جتنی »توڑا« کی تکرار۔ بلکہ

اگر ”در“ نہ ہو تو ”توڑا“ کے دوبارہ استعمال کا حسن کم ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھئے

(۱) در جو توڑا تو اسی گھر کے مقابل توڑا

(۲) در جو توڑا اسی چوکھٹ کے مقابل توڑا

(۳) ہم نے توڑا تو اسی در کے مقابل توڑا

ظاہر ہے کہ تینوں صورتوں میں شعر کا زور کم ہو گیا۔ اس بجائے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ اگر ایک تکرار کی پشت پناہی دوسری تکرار سے ہو تو کلام کا حسن بڑھ جاتا ہے۔ اس کی مثالیں میر کے اشعار میں گزر چکیں، دو شعر پھر دیکھئے۔

گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ۔ لولا پھر میں میر کر اس کو بہت پکار رہا

جم گیا خون کف قاتل پہ ترا میر ز بس ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوئے

دوسری مثال میں وہی حسن ہے جو اسیر کے دوسرے شعر میں ہے، کیوں کہ

دونوں تکراریں ایک دوسری کے تابع ہیں۔ روزمرہ میں بھی ایسی صورت حال

کم دیکھنے میں آتی ہے۔ اسیر کا شعر معنوی اعتبار سے نہایت پست ہے اور میر کے اشعار

سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا لیکن اس میں شاعرانہ ہنرمندی کا اظہار اسی طرح کا ہے

جیسا میر کے یہاں ہے۔

سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ حسرت و افسانہ کی تکرار کو عیب کیوں سمجھا جائے

حسرت ہو ہانی ع۔

سلنے یار کے کمرے کے بنا یا کرا

میں ”کے“ کی تکرار کو قبیح کہتے ہیں۔ آگے وہ غالب کا شعر نقل کرتے ہیں۔

ابھی آتی ہے بوبالش سے اس کی زلف مشکیں کی

ہماری دید کو خواب زلیخا غار بستر ہے

ان کا فیصلہ ہے کہ ”اس شعر کا شمار غالب کے اچھے اشعار میں ہوتا ہے اور کثرت

استعمال کی بنا پر لوگوں کا خیال اس کے عیب کی جانب نہیں جاتا۔ ورنہ حقیقت حال یہ ہے کہ مصرع اول میں حرف "کی" کی تکرار بغایت قلع و آقع ہوئی ہے۔ اگر یہ مصرع اس طرح لکھا جاتا۔ اچھی آتی ہے پو بالش سے اس گیسوے شکیں کی، تو یہ خرابی رفع ہو جاتی۔

اس بات سے قطع نظر کہ حسرت کے مجوزہ مصرع کی بندش انتہائی سست ہے، بنیادی سوال یہ ہے کہ جب ہماری زبان میں ضمائر و اسماء کو ایک دوسرے سے نسبت دینے کے لئے حروف اضافت کا استعمال ناگزیر ہے تو آپ کری کیا سکتے ہیں؟ فارسی میں اضافت کی عام علامت کسرہ ہے، وہاں کا کی کے کا چکر نہیں۔ آپ بھی کسرہ کا استعمال ایک محدود دائرے میں کرتے ہیں (بلکہ مولویوں نے اس دائرے کو اور بھی محدود کر لیا ہے۔ کیونکہ ان کی رائے میں دیسی اور بدیسی الفاظ کے درمیان کسرہ کا تعلق قائم قائم نہیں ہو سکتا۔) جب ہر جگہ کسرہ ممکن نہیں تو کا کی کے سے مفر بھی ممکن نہیں۔ اس کی تکرار پر ناک بھوں پڑھانا بے وقوفی ہے۔ شعر کی زبان عام زبان کے مقابلے میں انجید و مرتفع ہوتی ہے لیکن غیر فطری نہیں ہوتی اور نہ اسے زبردستی غیر فطری بنانا چاہیے۔ کا کی کے کو برا سمجھنا مولویانہ سنائیاری اور زبان کی فطرت سے بے خبری کے علاوہ کچھ نہیں۔ خود حسرت مولائی کی نثر کا یہ حال ہے کہ اس محقر سے اقتباس میں جو میں نے نقل کیا ہے کا کی کے کی وہ بھر مار ہے کہ تو بہ بھلی۔ ملاحظہ ہو:

۱۱) کا شمار غالب کے (۲) کی بنا پر لوگوں کا خیال اس کے عیب کی جانب (۳) حرف کی کی تکرار۔

آخری مثال تو مولانا کی خالصیت کا پول پوری طرح کھول دیتی ہے جب آپ کا حرف اضافت "کی" ہے اور خود "کی" مضاف الیہ تو مولانا کر ہی کیا سکتے ہیں؟ اور اگر کوئی حیلہ مثلاً یوں ہو کہ "طرب نا کی کی کی ناگوار ہے"، تو ہمارے قانون ساد

کہاں بھاگیں گے؟ جب نشر میں، جہاں ہیر پھر کا امکان زیادہ ہوتا ہے، یہ عالم ہے کہ تو پھر شعر پر یہ زبردستی کرنا کس طرح مناسب ہے کہ حروف اضافت کی تکرار کو معیوب قرار دے دیا جائے؟ نظم طباطبائی نے پھر بھی سمجھ داری کی بات کہی ہے کہ »اس کو مزعوب کہہ سکتے ہیں نہ غلط کہہ سکتے ہیں۔ کوئی شاعر اس سے نہیں بچا«

قرب لہ صوت یا یا ہم صوت لیکن مختلف المعنی الفاظ مثلاً پر / پر، میں / میں، ارض / ض۔ کو (حرف جار) / کو (مفعول) یا حرف (زائد) کی بھی تکرار کو حسرت موہانی معیوب گردانتے ہیں۔ یہاں بھی وہی صورت ہے کہ جب زبان میں ایسے الفاظ کا وجود ہے اور ان کا استعمال بھی ناگزیر ہے تو شاعر بے چارے کی زبان کیوں بند کی جائے؟ نیز بعض الفاظ مثلاً ارض کے ساتھ عرض اور پر (یعنی *Wing Feather*) کے ساتھ پر (یعنی *on* وغیرہ) کے ساتھ بہت کم آتا ہے، لہذا اس سے بچنا بہت مشکل نہیں۔ لیکن اگر ایسا ہو بھی جائے تو کیا قباحت ہے۔ وہ مشہور مصرع آپ کے ذہن میں ہو گا۔

پر کترنے کو لگی ہیں قینچیاں دیوار پر

یہاں تو دونوں »پر« شروع اور آخر میں ہیں۔ اس خود ساختہ مصرع میں دونوں مقل ہیں۔ ایک پرندہ اڑ رہا ہے اس کے پر پر داغ ہیں

مجھے اس میں کوئی قباحت نہیں دکھائی دیتی، یہ ضرور ہے کہ فقرہ اس کے پر پر فاعلان کے وزن پر پورا اترتا ہے اس لئے وقفے کی گنجائش نہیں۔ اگر وقفہ پیدا کر دیا جائے مثلاً

یہ پرندہ اس کے ہر پر پر نقش پھول ہیں

تو بندش بہتر ہو جاتی ہے۔ بہر حال جیسا کہ میں نے ادھر کہا، ایسے مواقع کم ہی آتے ہیں جب دو »پر« ایک جا ہو جائیں لہذا یہ بحث مصنوعی ہے۔ لیکن کو / کو کی تکرار سے مفر نہیں۔ (اور زبان کی بناوٹ جس چیز سے قرار کا انتظام نہیں رکھتی وہ یقناً قابل قبول

ہوگی کیونکہ زبان مولویوں اور قواعد داں کی کتابوں سے نہیں، بلکہ اس کے پڑنے والوں کی جبلت اور فطری انتخاب سے بنتی ہے اور یہ جبلت تمام کتابوں سے زیادہ دراک اور قسط سے نزدیک ہوتی ہے۔

۳۔ ہائے محقق کی جگہ الف کا استعمال

ہائے محقق کی تطویل کر کے اے الفیا ہائے اصلی کے وزن پر استعمال کرنے کے ہائے میں حسرت کا وہی مسلک ہے جو متاخرین کے بعد عام ہوا، یعنی یہ کہ ہائے محقق تطویل غلط ہے۔ حسرت نے اس سلسلے میں کوئی دلیل نہیں دی لیکن بڑے متعین سے کہا کہ ترکیب فارسی کے ساتھ ہائے محقق کی جگہ الف کا استعمال یقیناً ناجائز ہے۔ میں اس موضوع پر تفصیلی گفتگو کر چکا ہوں کہ یہ بالکل ناجائز نہیں اور فارسی میں بھی عام ہے۔ قاضی عبدالودود نے اس ضمن میں مجھ سے زیادہ مثالیں نقل کی ہیں حسرت نے دوسری غلطی یہ کی ہے کہ ہائے محقق کی تعریف متعین نہ کرنے کی وجہ سے انھوں نے بعض جگہ ہائے اصلی یا عربی کی تلکے تانیث و تائے وحدت والے الفاظ کو بھی ہائے محقق میں مان لیا ہے۔ چنانچہ وہ حیوہ (عربی)، اشارہ (عربی)، زمزمہ (عربی) (اصلی) زمانہ (عربی) میں ہائے محقق فرض کرتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ ہندوستانی فارسی دانوں (مثلاً صاحب غیاث اللغات) نے کم و بیش ایسا ہی کیا ہے لیکن اہل ایران کا مسلک نہیں۔ علاوہ بریں وہ یہ بھی غلط فرض کرتے ہیں کہ ہائے محقق کی تطویل ہو تو صرف الف کی آواز پیدا ہوگی۔ ظاہر ہے کہ ہائے اصلی والے الفاظ جن میں سے بعض پر ہائے محقق کا دھوکا ہوتا ہے (مثلاً ہاویہ، خارہ، رخار، کارہ بمعنی حقیر، نہ بمعنی تین) اگر مطول ہوں تو ان میں ہائے ہوز کی آوازیں نکلتی گی۔

بہر حال، یہ محض نوگائیاں ہیں جن سے اصل بحث میں فرق نہیں پڑتا۔ بنیادی

بات یہ ہے کہ ہائے محقق (یا ہائے محقق کی سی آواز رکھنے والی ہائے اصلی) کو طویل کرنا بالکل جائز ہے۔ اس میں حجر و لفظ یا فارسی ترکیب میں بندھے ہوئے لفظ کی بھی شرط نہیں بلکہ یہ ہر طرح جائز ہے۔

(۱۴) تعقید لفظی

تعقید لفظی کے باب میں حسرت نے اپنے استاد بھائی شوق نیموی کا ایک لمبا اقتباس دیا ہے جس کا اہم ترین حصہ حسب ذیل ہے: اکثر جبکہ تعقید لفظی محبوب نہیں ٹھہرائی گئی۔ البتہ جب کہ لفظوں کی الٹ پھیر سے ترکیب درست ہو جائے اور نظم میں کچھ خلل نہ ہو تو بیشک محبوب ہے۔ غالب کا بیان اس سلسلے میں زیادہ موافقانہ ہے۔ وہ کہتے ہیں: "۶ بی میں تعقید لفظی و معنوی دونوں محبوب ہیں۔ فارسی میں تعقید معنوی عیب اور تعقید لفظی جائز ہے، بلکہ فصیح اور ملح۔ ریختہ تقلید ہے فارسی کی"۔ ظاہر ہے کہ فارسی کی حد تک غالب کا بیان حسرت یا شوق نیموی یا چچے اچھوں سے زیادہ مستند ہے۔ اور یہ بھی صحیح ہے کہ ریختہ تقلید ہے فارسی کی (خود اس جملے میں تعقید موجود ہے)۔ لیکن غالب نے محض ایک سرسری رائے دی ہے، تعقید لفظی کے مستحسن ہونے کے وجوہ بیان کرنے کا موقع نہ تھا۔ حسرت موہانی نے شوق نیموی کی رائے پر کوئی اضافہ نہیں کیا ہے۔ شوق کا کہنا ہے کہ: "بعض مصنف ایسے ہوتے ہیں کہ ہمیشہ تہدیم ہی چاہتے ہیں۔ جیسے بے ہتھالے"۔ اس کے علاوہ تعقید لفظی کے حسن کی کوئی مثال شوق نیموی کے اقتباس میں نہیں ہے۔

اندازہ یہ ہوتا ہے کہ دونوں حضرات تعقید کو مجبوراً ہی قبول کرتے ہیں اور اس سے حتی الامکان بچنے ہی میں عافیت سمجھتے ہیں۔ چنانچہ حسرت نے لکھا ہے کہ: "ذیل میں عبد میر و سودا سے لے کر شعراء کے، عہد حاضر تک کے کلام سے تعقید لفظی کی مثالیں درج کی جاتی ہیں

تاکہ ان کو غور سے دیکھ کر لوگ اس عیب سے بچنے کی کوشش کریں۔ یہ عقیدہ عیب کیوں ہے؟
 اس کی وجہ صراحتاً بیان نہیں ہوئی ہے، لیکن قرینے سے معلوم ہوتا ہے کہ دونوں حضرات
 کے نزدیک شعر میں نثر کی ہی ترتیب الفاظ مستحسن ہے۔ یہاں پھر معاملہ رک جاتا ہے۔ کیونکہ
 شعر میں نثری ترتیب کے مستحسن ہونے کی وجہ ان کے یہاں نہ مذکور ہے نہ مقدار حقیقت
 یہ ہے کہ ہماری شاعری کے تن ناواں پر جہاں طرح طرح کے بھاری بھر کم بے ڈول زور
 باندھ دیے گئے ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ شعر میں ترتیب الفاظ نثر کی سی ہو تو بہت خوب
 ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر نثری ترتیب ہر جگہ اور ہر وقت اچھی ہوتی تو شعر میں وزن و بحر کی کیا
 ضرورت تھی؟ صیح اور مرصع نثر سے کام کیوں نہ چلا لیا جاتا۔ یہ خیال کہ شعر میں نثری
 ترتیب ہونا بڑی عمدہ چیز ہے، محض ایک مفروضہ ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ نثری ترتیب نہ
 ہو تو بھی کوئی بات نہیں اور ہو تو بھی کوئی بات نہیں۔ فارسی اور دو قواعد کی خصوصیت یہ
 ہے کہ جملے کے الفاظ کی ترتیب الٹ پلٹ دی جائے تو بھی معنی میں اکثر کوئی فرق نہیں آتا۔
 جب ایسا ہے تو عقیدہ میں اصلاً کوئی عیب نہ ہونا چاہیے۔ اس کی ایک دلیل یہ بھی ہے
 کہ انگریزی میں بھی جہاں ترتیب الفاظ بدلنے سے مفہوم عموماً بدل جاتا ہے۔ شعراء نے
 عقیدہ روار کھی ہے۔

اردو کا معاملہ تو یہ ہے کہ عقیدہ اکثر زور کلام کا باعث ہوتی ہے۔ ہمارے بہت سے
 ضرب الامثال عقیدہ کے حامل ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہی ہے کہ عقیدہ سے کلام کا زور
 بڑھ جاتا ہے۔ ورنہ کھو دا پہاڑ، سٹلا چوہا، اٹا چور کو وال کو ڈانٹے، لڑ کا بغل میں صندھو
 شہر میں، دام آئے کام، نام بڑے درشن چھوٹے، وغیرہ سینکڑوں کہاوتوں میں
 عقیدہ کی کیا ضرورت تھی۔ عقیدہ نکال دیجئے تو ان کا حسن اور زور آدھا رہ جاتا ہے۔ ہماری
 زبان عقیدہ کو کس طرح قبول کرتی ہے اس کی ایک مثال شوق نیوی نے ہی ہیا کر دی ہے
 کہ بعض مرکبات اضافی ہیں عقیدہ ضروری ہوتی ہے یعنی ان میں مضاف پہلے آتا ہے مگر

مفتاً الیہ بعد میں۔ بول چال کے بعض فقرے دیکھئے :-

(۱) اس نے کچھ نہیں کہا۔ اس نے کچھ کہا نہیں۔

(۲) وہ آیا تو ضرور تھا۔ آیا تو وہ ضرور تھا۔ وہ آیا تو تھا ضرور۔

(۳) کام ہو چکا۔ ہو چکا کام۔

(۴) گھر رہنے کو نہیں ہے۔ رہنے کو گھر نہیں ہے۔

(۵) بڑے بڑے لوگ یہاں آتے ہیں۔ بڑے بڑے لوگ آتے ہیں یہاں۔

پہلی مثال میں دوسرا حیلہ تعقید کا حامل ہونے کی وجہ سے کثیر المفہوم ہو گیا ہے، کیوں کہ اس نے کچھ نہیں کہا، محض ایک سادہ یک سطحی بیان ہے، جب کہ اس نے کچھ کہا نہیں، سے مفہوم بھی یہ نکل سکتا ہے کہ اس نے کچھ کیا، یا کوئی اشارہ کیا، یا بے کہے اپنا مافی الضمیر واضح کر دیا۔ اگر اے کسی تاکید کے بغیر بولا جائے تو بھی اس جملے میں حسرت، حیرت، خوف، کئی طرح کی کیفیتیں ادا ہو سکتی ہیں۔ جب کہ پہلا حیلہ مختلف کیفیات کے اظہار کے لئے تاکید یا ادائیگی کے طرز کا محتاج ہے۔ دوسری مثال میں تینوں جملوں میں تعقید ہے اور تینوں کا مفہوم ایک ہے لیکن تاکید الگ الگ طرح کی ہے۔ سب سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس مفہوم کا حیلہ تعقید کے بغیر بن ہی نہیں سکتا، "تو" کے حرف زائد کے دخول نے جملہ کی ترتیب غیر فطری کر دی ہے۔ یہ حرف زائد ایسی جادو کی چٹری ہے کہ جہاں چلی جاتی ہے وہاں جملہ اپنی شکل بدل دیتا ہے۔ فارسی میں ایک دو حرف زائد ہیں لیکن وہ محض برے بیت آتے ہیں۔ انگریزی میں ~~some~~ جو جملے کے شروع میں آتا ہے۔ فارسی ہی کی طرح کا حرف زائد ہے۔ فرانسیسی میں اکثر حرف زائد جارحہ زائد کا بھی کام دیتے ہیں اور ان سے جملے کا صوتی حسن بڑھ جاتی ہے لیکن وہ جملے کے معنوی اور نحوی ڈھانچے پر اس طرح اثر انداز نہیں ہوتے جس طرح ہمارا حرف "تو" اثر انداز ہوتا ہے۔ "تو" کا وجود ہی اس بات کی دلیل ہے کہ ہماری زبان تعقید پسند ہے۔ چوتھی مثال

میں دوسرا فقرہ تعقید کا حامل ہے۔ اس کی وجہ سے اس کے مفہوم میں طنز *irony* یا استہقام کا پہلو غالب آ گیا ہے۔ پانچویں مثال میں پہلا فقرہ یہ مفہوم دیتا ہے کہ گھر ہے لیکن رہنے کے مطلب و مقصد کا نہیں ہے۔ دوسرا فقرہ گھر کے عدم وجود کا مفہوم پیدا کرتا ہے یعنی رہنے کے لئے گھر نہیں ہے، میں بے گھر ہوں۔ آخری مثال میں دوسرا جملہ تعقید کے ذریعہ حاصل ہونے والے زور کا اچھا نمونہ پیش کرتا ہے۔ اس طرح جب نثر یا بول چال میں تعقید اکثر سخیں یا ضروری یا قابل قبول ٹھہرتی ہے تو اسے شعر بد رکھ دینا یا کہنا کہ اگر تعقید ترک کر دینے سے کوئی مفہم پیدا ہوتا ہو تو خیر ورنہ اسے ترک ہی کرنا چاہیے، مناسب نہیں ہے۔ لفظوں کے الٹ پھر سے ترتیب اکثر درست ہو سکتی ہے لیکن ضعف بیان کا خلل (جس کی طرف مولانا کی نگاہ نہیں گئی ہے) بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ مثلاً شوق بنیوی اس مصرعے کے بارے میں کہتے ہیں۔

جوانی کسی کی لڑکپن کسی کا

کہ اس کی ترتیب یوں کر دی جائے گی کسی کی جوانی کسی کا لڑکپن یا کسی کا لڑکپن کسی کی جوانی تو چونکہ نظم میں کوئی خلل نہیں واقع نہیں ہوتا اس لئے جو جوانی کسی کی لڑکپن کسی کا میں تعقید کا عیب ہے حالانکہ اس مصرع میں جو تھوڑا بہت زور ہے اس کی تعقید کا مہمون منت پر بطور کھو دیا گیا ہے۔ یہ بھی تعقید کی بنا پر ہے۔ علاوہ برین تعقید کی وجہ سے لفظ کسی کا اشارہ ایک ہی شخص یا دو الگ الگ اشخاص کی طرف بیک وقت ہو سکتا ہے۔ یہ اس وجہ سے کہ ”کسی“ نے اپنی جگہ بدل کر کچھ تاکید حاصل کر لی ہے۔ اگر ”کسی“ اپنی جگہ پر رہے تو اس کا اشارہ لامحالہ دو الگ اشخاص کی طرف ہو گا۔ لہذا تعقید کا یہ بھی ایک لطف ہے کہ اس ایک خوش گو اور ابہام پیدا ہوتا۔ غالب اور مومن کے یہاں تعقید سے ذریعہ حاصل ہونے والے ابہام اور اس ابہام کے نتیجے میں لطف مزید کی مثالیں عام ہیں۔

حسرت موہانی کا خیال ہے کہ ایک مخصوص قسم کی تعقید اگر فارسی ترکیب کے ساتھ ہو تو » بجا بیت بد نما معلوم ہوتی ہے « اس کی مثال میں وہ کئی شعر پیش کرتے ہیں
مثلاً میر:

ترینا بھی دیکھا نہ سبمل کا اپنے

میں کشتہ ہوں انداز قاتل کا اپنے

وہ کہتے ہیں: » اپنے کا تعلق قاتل کے ساتھ ہونا چاہیے تھا۔ مگر برنایے تعقید لفظی البظاہر انداز کے ساتھ معلوم ہوتا ہے۔ اس قسم کی تعقید ... « اس بات سے قطع نظر کہ اس تعقید میں کوئی بد نمائی نہیں، حسرت نے زیادتی یہ کی ہے کہ ایسی ہی مثالیں تقریباً پورے شعرا کے یہاں سے لانے کے باوجود وہ اس بات کا خیال نہیں کرتے کہ متاخرین کے اولین دور (غالب، مومن وغیرہ) تک فارسی ترکیب، محاوروں اور بندشوں کو اردو لانے کا عمل زور شور سے جاری تھا اور اس زمانے میں اے عیب نہیں سمجھتے تھے۔ (تذکرہ شعرا میں انھوں نے یہ اعتراف کیا ہے لیکن دلی زبان سے مجھے افسوس ہے کہ تعقید کی یہ شکل متاخرین کے دور دوم تک آتے آتے مہیوب سمجھ جانے لگی کیونکہ اس کے بند ہونے سے فارسی بندشوں میں ہندوستانی کی آمیزش کا ایک دروازہ بند ہو گیا اور ہماری زبان کی وسعت اس کمی سے متاثر ہوئی۔

پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا تعقید ہر جگہ مرغوب و محبوب ہے؟ اس کا جواب متعین کرنے میں کوئی خاص مشکل نہ ہونی چاہیے۔ تعقید اکثر زور کلام یا لطف کلام کی موجب ہوتی ہے، جہاں جہاں ایسا ہو گا وہاں تعقید مقبول ہوگی۔ زبان خود ایسی مخلوق کو رد کرتی ہے جو اس کی اصل فطرت سے متغایر یا معنوی اعتبار سے ناقص ہوں۔ مثال کے طور پر مضاف مضاف الیہ کو دیکھیے۔ چہرے کا رنگ۔ رنگ چہرے کا، دونوں صورتیں ٹھیک ہیں لیکن رنگ کا چہرہ درست نہیں کیونکہ تعقید کی شکل معنی کو بدل دیتی ہے۔

اسی طرح جب تعقید سے فقرہ ہل ہو جائے یا اہمال کی طرف مائل ہو تو تعقید غلط ٹھہرے گی۔ مثلاً آدمی جو کہ اشرف المخلوقات ہے کی تعقید اگر یوں ہو: جو کہ آدمی یا "کہ جو اشرف المخلوقات آدمی ہے" یا "ہے جو اشرف المخلوقات کہ آدمی" تو یہ سب شکلیں مذموم ہی نہیں غلط کہلائیں گی۔ مرکب افعال یا ایسے افعال جو کئی الفاظ سے بنتے ہیں صرف مخصوص قسم کی تعقید قبول کرتے ہیں۔ مثلاً "وہ آئے گا" کی تعقید "گاہے آئے" نہیں ہو سکتی، کیوں کہ لفظ "گاہے" اس فقرے میں "آئے" کا جز و لازم ہے یا "وہ کہہ رہے تھے" کی تعقید "تھے رہے وہ کہہ" مندی میں تو رائج ہے لیکن اردو کی نفاست اسے مذموم ٹھہرے گی۔ یہی حالت "رہے تھے وہ کہہ" کی ہے یہی تمام تعقیدیں جن میں مرکب افعال کے ٹکڑے الٹ پلٹ ہو جائیں نامناسب ہیں کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ تعقید بذات خود غلط نہیں ہوتی لیکن الفاظ اسے ہوتے ہیں کہ مفہوم مضحک ہو جاتا ہے۔ اس کی بہترین (یا بدترین) مثال غالب کا مصرع ہے۔

ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں

اس طرح کی تعقید بذات خود کوئی عیب نہیں رکھتی۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ مصرع یوں کر دیکھئے تو ناگواری نہیں محسوس ہوئی۔

دھڑکے ہے خود بخود مرے اندر کفن کے دل

اصل مصرع میں "مرے" اور "اندر" کے اتصال اور "پاؤں" کی واحد جمع شکل ایک ہونے کی وجہ سے مضحک صورت حال پیدا ہو گئی ہے۔ گویا کفن کے پاؤں مرے اندر خود بخود دھڑکتے ہیں! "مرے" کو "مرا" کر دینے اور "پاؤں" کے ذواتیت اسم کی جگہ صاف واحد اسم "دل" رکھ دینے سے مضحک کیفیت رفع ہو گئی۔

تعقید سے خوف کھانا اور یہ سمجھنا کہ اگر اسے عینت قرار دیا گیا تو اشعار میں طرح طرح

کی ٹیڑھی میڑھی عبارتیں دکھائی دیں گی، دانشمندی کے خلاف ہے۔ ارسطو اکثر
معاملوں میں خیر الامور اور وسطیٰ کا قائل ہے لیکن تعقید کے بارے میں بڑے صفائی
سے کہتا ہے:-

ایرف ریڈیز نے یہ کہہ کر ایسے بنگاروں کا مذاق اڑایا کہ
کہ وہ ایسے الفاظ لکھ جاتے ہیں جنہیں کوئی بھی روزمرہ
گفتگو میں استعمال کرنا پسند نہ کرے گا، یعنی دور
گھروں سے، بجائے ”گھروں سے دور“ اور ”باکے
میں اکلڑکے“ بجائے ”اکلڑکے باکے میں“ وغیرہ۔ لیکن
ایرف ریڈیز اس بات کو نظر انداز کر گیا کہ اسلوب
کو امتیاز انھیں الفاظ کی بناء پر حاصل ہوتا ہے جو روز
مرہ میں استعمال نہیں ہوتے۔

بنیادی بات یہ ہے کہ شعر میں الفاظ کی ترتیب کو نثر کے قریب رکھنا کوئی
خاص حسن نہیں ہے لیکن زبان کے داخلی تقاضے خود ہی بھونڈی، نامناسب اور
غلط تعقیدوں (جن کی مثال اوپر گزر چکی) کی تعداد کو کم سے کم رکھیں گے۔ حسرت موہانی
تعقید سے اس قدر نفور ہیں کہ جہاں وہ خود اقرار کرتے ہیں کہ اس کی وجہ سے ایک
عہدہ صورت حال پیدا ہو گئی ہے، وہاں بھی تعقید کو عیب ہی لکھتے ہیں۔ چنانچہ
وہ میر حسن کا مندرجہ ذیل شعر، جس میں جملہ مصرعہ کے ذریعہ نہایت عمدہ تعقید
عمل میں آئی ہے، نقل کرتے ہیں:-

منصور تجھے عشق کا ٹک مائیو احساں

پستی سے بلند ی کے تیئیں دار نے کھنچا

اور کہتے ہیں:- ”پہلے مصرعے میں یہ جملہ ”عشق کا ٹک مائیو احساں“ برکیٹ

کے اندر ہونا چاہیے اس طرح ہے منطور تجھے (عشق کا ملک مانو احساں)۔ پستی سے
بلندی کے تئیں دار نے کھینچا۔ اس جملے کے درمیان میں آجانے سے شعر میں غیبیہ
حذر پیدا ہو گیا ہے۔ مگر تحریر کے اس انگریزی اسلوب کا میرن کے قدیم کلام میں پایا
جانا دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ مجھے اس مربیانہ انداز سے بڑی وحشت ہو گئی ہے۔ اور پھر جملہ
مترقہ ہمارے صرف و نحو کا بھی ایک مانا ہوا حصہ ہے، اس کی دریافت و استعمال
کا اعجاز محض انگریزی کو کیوں دیا جائے؟ ہماری شاعری میں اس کی مثالیں اگر
عام نہیں تو نساذ بھی نہیں۔

مومن : تیرے دل تفتہ کی تربت پہ (عدو جھٹھای

گل نہ ہوں گے شرر آتش سوزاں ہوں گے

غالب : لیتا نہ اگر دل تمھیں دیتا کوئی دم چین

کرنا (جو نہ مرے) کوئی دن آہ و فغاں اور

سودا : اے ساکنانِ کنجِ نفس صبح کو دھبا

سنی ہی جائے گی سوئے گلزار کچھ کہو

مومن : محفل میں تم اغیار کو دزدیدہ نظر سے

(منطور ہے یہاں نہ رہے راز تو) دیکھو

یہ صحیح ہے کہ تعقید کی یہ شکل ان شعراء کے یہاں زیادہ نظر آتی ہے جو فارسی

اسلوب کے دلدادہ ہیں۔

(۵) **ف و ت مثل کو ہے وغیرہ** | میں بہت عام ہے۔ (میں صبح کو آؤنگا

دہ پڑھنے کو اٹھا، کاغذ کو گندہ مت کرو وغیرہ اس طرح کے استعمال میں اسم اور فعل
کے بعد کو کی حیثیت ہمیشہ ناگزیر نہیں ہوتی۔ متذکرہ بالا مثالوں میں اگر کو ہوتا تو بھی جملہ درست تھا

حسرت موہانی کا نکتہ بہت لطیف ہے کہ اسمائے عام کے ساتھ علامت مفعول (کو) لانے کی ضرورت نہیں ہوتی لیکن اسمائے خاص کے ساتھ اس کا استعمال لازمی ہے۔ لہذا جہاں جہاں اسمائے خاص کے بعد مفعول لے (یعنی کو) محذوف پایا جائے اسے شعر کا عیب سمجھنا ٹھیک ہے۔ دوسری صورتوں میں اس کا حذف ہونا اسی وقت معیوب ہے جب حمید یا مصرع اسم مفعول پر ختم ہو۔ مثلاً حسرت موہانی کے نقل کردہ حسرت لکھنوی کے اس شعر میں ہے

نہ تیغ یار سے گردن پھسراؤں میں سرگز
کہ عین لطف سمجھا ہوں میں جفا حبیب

» جفا کے حبیب « مفعول ہے اور مصرع اس پر ختم ہونے کی وجہ سے علامت مفعول کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی دھوکا ہو سکتا ہے کہ جفا کے حبیب منادی ہے، اسم مفعول نہیں حسرت موہانی کا اعتراض بالکل صحیح ہے لیکن اس کے اس لا جواب مطلع میں ہے

خوبی! اعجاز حسن یار اگر افشا کروں
بے تکلف صفحہ کا غدید مبغیا کروں

صفحہ کا غد کے بعد »گو« کا حذف بالکل مناسب ہے۔ مگر حسرت موہانی اس پر اعتراض ہیں لیکن تعجب ہے کہ مصرع اولیٰ میں بھی بالکل ہی صورت حال ہے کہ »اعجاز حسن یار« کے بعد »گو« محذوف ہے لیکن اس پر ان کی نگاہ نہیں جاتی اسی سے معلوم ہوتا ہے کہ مولانا کا اعتراض غیر فطری ہے اور ان کا یہ ارشاد کہ اس عیب کو ضرورت شعر کی بنا پر جائز سمجھنے والے قادر الکلامی کا دعویٰ کسی طرح نہیں کر سکتے، انتہائی بے انصافی پر مبنی ہے۔ بلکہ بعض اوقات »گو« کا حذف مد فصاحت ہوتا ہے۔ چنانچہ میر کا شعر کے مندرجہ ذیل شعر پر حسرت اعتراض کرتے ہیں

حالانکہ اس میں "کو" کا نہ ہونا کھلا معلوم ہوتا ہے ۔

اس نے پیامبر کو پیمبر بنا دیا

خط و حوالہ: حبیب کو تر بنا دیا

حسرت نے مصرع ثانی کی تشریح صحیح نہیں کی ہے۔ صحیح تشریحوں ہوگی "خط کو وحی

اور کبوتر کو حبیب بنا دیا۔" حسرت نے "حبیب کو کبوتر بنا دیا" لکھا ہے۔ بہر حال

بنیادی بات یہ ہے کہ جہاں مفعول نہ کالانا لازم ہو، وہاں اس کا حذف ٹھیک نہیں

دیگر حالات میں کوئی مضائقہ کم سے کم سمجھے اس کے احذاف میں نظر نہیں آتا۔

"ہے" "تو" وغیرہ کا حذف حسرت کی نگاہ میں معیوب ہے، لیکن وہ نہ اس

اس کی وجہ بیان کرتے ہیں نہ اصول بتاتے ہیں۔ غالب کے شعر میں "ہے" کا

حذف ان کے خیال میں "بلاشبہ معیوب ہے۔"

چشم مارو شن کہ اس بے درد کا دل شاد ہے

دیدہ پر خون ہمارا ساغر شرار دوست

حالانکہ جب پہلے مصرع میں "ہے" موجود ہے تو دوسرے مصرع میں اس

کی تکرار معیوب ٹھہرتی ہے نہ کہ حذف یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ پہلے مصرع کا ہے دوسرے

مصرع میں کام نہیں دے رہا ہے سوجھن و غوی ادیب بھی حسرت کے اعتراض کا غلط

بتلاتے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ دوسرا مصرع دراصل سخت تخریب کا اظہار کرتا ہے، چنانچہ

وہ اس مصرع کو حیرت کے لہجے میں پڑھتے تھے:

دیدہ پر خون ہمارا ساغر شرار دوست!

عام طور پر "ہے" کا حذف کلام میں بہتگی پیدا کرتا ہے۔ اشعار کا شعر انہوں

نے عیب کی مثال میں نقل کیا ہے، حالانکہ دوسرے مصرعے میں "ہے" کا نہ ہونا مصرعے

کی نیش چست کرتا ہے ۔

انشا کہ اذن شورش و فساد دیکھئے

مجھ کو سوال کی نہ ضرورت جواب کی

شعر کا مقم دراصل یہ ہے کہ نون نافیہ غلط جگہ اور خلاف محاورہ پر کیا ہے۔ محاورے میں یوں بولتے ہیں، مجھ کو سوال کی ضرورت نہ جواب کی۔ یہ مقم اپنی جگہ پر لیکن ہے۔
 کا حذف خلاف محاورہ نہیں۔ مولانا نے یہاں بھی اپنے ذہن میں ایک تعصب قائم کر لیا ہے اور اس کی روشنی میں ہر اس شعر کو عجیب اور ٹہراتے چلتے ہیں جس میں کو، ہے، تو وغیرہ محذوف ہو۔ اس تعصب کی زیادہ واضح مثال ان کے اس خیال کے اطلاق میں ملتی ہے کہ اردو کے مصادر مرکب کی ترکیب اگر دو سے زیادہ لفظوں سے ہوتی ہو تو اس کے درمیان حرف "کا" آنا ضروری ہوتا ہے۔ یہ خیال اپنی جگہ پر بالکل درست ہے لیکن ان اشعار کو بھی باعیب قرار دینا جہاں حرف "کا" کا محل ہی نہیں محض کٹھ ملائیت ہے۔ چنانچہ فانی کے شعر میں "کا" کی ضرورت ہی نہیں ہے۔

ہے نشان عبودیت مصروف دعا ہونا

منظور مشیت تھا ہر نالہ رسا ہونا

یہاں ان کا خیال کہ "نالے کا رسا ہونا لکھنا چاہیے تھا" بڑی دھرمی پر مبنی ہے۔ "نالہ رسا ہونا" کی وہی حیثیت ہے جو "تیر خطا ہونا"، کی ہے۔ فرض کیجئے مصرع یوں ہوتا کہ

منظور مشیت تھا ہر تیر خطا ہونا

تو مولانا کیا کرتے؟ "نالہ" جب املے کے ذریعہ "نالے" میں تبدیل ہوتا ہے تو اس کے بعد "کا" ضروری ہو جاتا ہے۔ لیکن اپنی اصلی شکل میں "نالہ" اور "تیر" ایک ہی طرح کے اسم ہیں، ان کے بعد موجودہ فقروں میں "کا" بالکل غیر ضروری ہے۔ "وہ" کے حذف ہونے پر بھی مولانا کو اعتراض ہے، حالانکہ جب فارسی میں

یہ عام ہے اور مولانا اکثر جگہ (غلط یا صحیح) فارسی قاعدے قانون اردو کے کندھے پر لاد دیتے ہیں جنہیں
یہاں سکوت کا محل تھا ہے

غالبہ گو سمجھتا نہیں پر حسن تلافی دیکھو شکوہ جو رسے سرگرم جفا ہوتا ہے
اور مولانا مہر ہیں کہ "وہ" کا حذف مصرعین کا قسم ہے۔ اچھا "وہ" باندھ کر دیکھئے یہ عیب
"وہ" سمجھتا نہیں پر حسن تلافی دیکھو شکوہ جو رسے سرگرم دفا ہوتا ہے صاف نظر آتا ہے کہ "وہ" قطعاً غیر ضروری اور زائد کا
اس پر سزا دے۔ اگر کہا جائے کہ ایک ہی "وہ" کافی ہے تو سوال اٹھے گا کہ اسے پہلے
مہر سے حذف کریں کہ دوسرے سے نکالیں؟ خیر پہلے مصرع میں "گو" کی جگہ
"وہ" رکھ کر بے وجہ معنی میں خلل کیوں ڈالے، دوسرے ہی میں قائم رہنے دیجئے

گو سمجھتا نہیں پر حسن تلافی دیکھو

شکوہ جو رسے وہ گرم جفا ہوتا ہے

نوراً محسوس ہوتا ہے کہ "سرگرم وفا" میں جو شدت ہے وہ "گرم وفا" میں
باقی نہیں رہی۔ معلوم ہوا کہ مصرعین میں "وہ" کا حذف احسن اور مرغوب ہے نہ کہ
محبوب اور مکروہ۔ اسی کی بات یہ ہے کہ ان تمام الفاظ کو جن کے لیجر کام چل سکے اور
قواعد جن کی موجودگی پر اصرار نہ کرتی ہو، حذف کرنے میں کوئی حرج نہیں۔ مثلاً قواعد
دیکھ کر رہ گئے، نثار کر پھینک دیا جیسے فقروں میں کہ اور کے "پر اصرار کرتی ہے۔
(دیکھ کر رہ گئے، نثار کر کے پھینک دیا۔) لہذا ان اشعار پر جن میں اس قسم کے حرف کا حذف
ملتا ہے، مولانا کا اعتراض ایک حد تک سجا ہے۔ میں نے ایک حد تک اس لئے کہا کہ میر
حسن کے اس شعر میں "کر" کا حذف بالکل درست ہے

نہ سدھ بدھ کی کی اور نہ منگل کی کی

نکل شہر سے راہ جنگل کی کی

۱۲۴۔ حرفوں کا دب کر نکلنا۔ آوازوں کی تخفیف یا سقوط (مولانا نے دیکر لکھنے

کا طویل فقرہ استعمال کیا ہے جو خاصاً بھونڈا ہے، پر مفصل بحث میں کر چکا ہوں۔ یہاں اس کے اعلیٰ کی ضرورت نہیں۔ یہ بات ضرور قابل ذکر ہے کہ میں نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اسماء حروف کی تخفیف فعال کے حروف کی تخفیف سے زیادہ ناگوار ہے۔ لیکن مولانا کا خیال اس کے بالکل برعکس ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ مولانا کے جہاں جی میں آتی ہے وہاں وہ رواج عام کو سند مان لیتے ہیں اور جہاں جی چاہتا ہے اسے رد کر دیتے ہیں۔ چنانچہ ہائے محقق کی تطویل کے رواج کو وہ عام کہتے ہیں، لیکن اسے عیب سمجھتے ہیں۔ وہ بزور کہتے ہیں کہ یہ ”یقیناً نا جائز ہے“ اور اردو شاعروں میں کم ایسے ہیں جو اس بات کا لحاظ رکھتے ہوں اور ان سے اس غلطی کا ارتکاب نہ ہوتا ہو۔ ”گویا رواج عام کے باوجود ہائے محقق کی تطویل غلط ہے۔ اس کے برخلاف بعض اسماء ضماؤ مثلاً مری، تری مجھے اسے“ میں یائے تحتانی کی تخفیف کا جواز وہ یہ بیان کرتے ہیں کہ ”ان میں ہی کا دنیا عام طور پر جائز ہے اور معیوب نہیں سمجھا جاتا۔“ یہ بھی مولانا کی غیر منطقی اور غیر تجربیاتی فکر کی ایک مثال ہے۔

(۹۱۔۱) نقص روائی قسم اول و دوم | نقص روائی قسم اول و دوم کا عنوان قائم کر کے

مولانا اور باتوں کے علاوہ لفظ ”اور“ کے استعمال پر اعتراض کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ”بہت کم ایسا ہوتا ہے کہ“ اور ”کسی شعر میں آئے اور اس میں خرابی نہ پیدا ہو۔“ پہلی مشکل تو یہ ہے کہ وہ ”روائی“ کی تعریف نہیں متعین کرتے، الا یہ کہ جب شعر روائی سے ادا نہ ہو تو اسے نقص روائی کہیں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ نقص بڑی حد تک موصوعی ہے۔ اگرچہ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بعض شعروں کو پڑھنے میں مشکل ہوتی ہے، لیکن کسی کو کسی شعر کی خواندگی مشکل معلوم ہوگی، کسی کو کسی اور شعر کی۔ اس باب میں کوئی اصول نہیں مقرر کیا جاسکتا اور جب اصول متعین نہیں ہو سکتا تو اسے شعر سے زیادہ اس کے پڑھنے والے کا عیب کہیں گے۔ دوسری مصیبت یہ ہے کہ لفظ ”اور“ اور ”جو“

زبان کے اہم ترین الفاظ میں ہے، بے چارہ بے گناہ پکڑ لیا گیا۔ جن الفاظ کے لئے بغیر چارہ نہ ہو۔ (مولانا اپنی تشریح میں: "اور" کا استعمال حد اعتدال سے زیادہ ہی کرتے ہیں) ان پرستی اور عدم روانی پیدا کرنے کا الزام دھڑناصر تک ظلم ہے بل مولانا کی دیکھا دیکھی کوئی کہے گا کہ صاحب چونکہ ق، غ، ش وغیرہ کو ادا کرنے میں مشکل ہوتی ہے۔ اس لئے ان کو شعر میں لانا عجیب ہے تو ہم اس کا کیا کر لیں گے۔ "اور" کا معاملہ یہ ہے کہ اس کو بروزن فعل بھی نظم کرتے ہیں اور بروزن فتح بھی۔ یہاں بیک نظریہ طے کرنا مشکل کہ "اور" بروزن فعل ہے کہ بروزن فتح، وہاں شعر پڑھتے ہیں تھوڑی سی جھجک ضرور ہوگی، لیکن یہ آپ کی زبان کا خاصہ ہے، اسے خوشی خوشی نہ سہی، لیکن کھلے دل سے قبول کرنا چاہیے۔ لفظ "اور" اگر مصرع کے آخر میں یا شروع میں آئے تو کوئی مشکل نہیں ہوتی، یا اگر وسط مصرع میں بھی ہو، لیکن ایسے مصرعوں میں وقفہ لازم ہوا ورنہ یہ لفظ وقفے کے فوراً پہلے یا بعد آئے تو کوئی مشکل نہیں ہوتی۔

(۱) اور یا زار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا

(۲) ہے پس کہ ہر اک ان کے اشارے میں نشاں دور

(۳) ذکر اس پر ہی دش کا / اور پھر بیا اپنا

نکتہ قابل لحاظ ہے کہ صدر وابتدا اور عروض و غریب میں "اور" بروزن فتح بہت کم استعمال ہوتا ہے، لیکن جب بھی استعمال ہوتا ہے، اس کا وزن بالکل واضح ہوتا ہے۔ لہذا یہاں بھی اشتباہ نہیں ہوتا۔ تیسری مثال اس صورت حال کی ہے۔ "اور" ایسے مصرع میں ہے جس میں وقفہ لازم ہے اور یہ لفظ وقفہ کے فوراً بعد وارد ہوا ہے۔ مولانا نے اس کو بھی نقص روانی کی مثال قرار دے کر دھاندلی کی ہے، کیوں کہ یہاں بھی کسی قسم کے اشتباہ کا امکان نہیں، لفظ صاف اور آسانی سے پڑھا جاسکتا ہے۔ یہ تو "اور" کا حال ہوا نقص روانی کی تیسری صورت کے ضمن میں میر

کے اس بے مثال شعر پر مولانا کی مشق دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔

صد شکر کہ داغ دل افسردہ ہوا ورتہ

یہ حد بھر کتا تو گھر بار جلا جاتا

یہ شعر میر کا ہے لیکن اسے ہوا آئیر سوز سے منسوب کر کے اور ورتہ کی جگہ اپنا لکھ کر مولانا مزید لکھتے ہیں: "یہاں پہلے مصرع میں داغ اور دل اور دوسرے مصرع میں گھر کتا اور تو کو ساتھ لاکر پڑھنے میں روانی باقی نہیں رہی۔ یہ بجائے خود ایک عیب تھا اس پر طرہ یہ ہوا کہ دونوں مصرع ٹکڑے ٹکڑے ہیں اور دونوں میں پہلے ٹکڑے کا مضمون ناقص رہ گیا ہے، دوسرے ٹکڑے کو ملائے بغیر پورا نہیں ہوتا۔" مصرع کا دو ٹکڑے ہونا اور ہر ٹکڑے میں مضمون ناتمام رہ جانا بعض صورتوں میں عیب ہو سکتا ہے۔ اس کی تفصیل شکست نارا کے بیان میں آچکی ہے۔ موجودہ شعر میں شکست نارا کا عیب موجود نہیں اور "داغ دل" یا "بھر کتا تو" میں اس قسم کا نقص روانی بھی نہیں جس کی تعریف حسرت موہانی نے یہ لکھی ہے کہ "الفاظ کے بعد دیگرے ایسے جمع ہو جائیں کہ ان کا زبان سے روانی کے ساتھ نکلنا ممکن نہ ہو"۔ میں اوپر لکھ چکا ہوں کہ نقص روانی کی یہ تعریف موهنوشی ہے۔ جیسی بھی سمجھی، میر کے شعر پر اس کا اطلاق نہیں ہو سکتا کیونکہ اس میں کوئی لفظ ایسا نہیں ہے جس کے بالے میں مشکل التلفظ ہونے کا گمان ممکن ہو۔

ضعف — خاتمہ یا نقص روانی قسم دوم کے تحت مولانا نے کئی مثالیں درج کی ہیں جن میں یہ کمزوری نظر آتی ہے۔ ضعف خاتمہ کی دریاقت یقیناً ایک کارنامہ ہے کیونکہ اس کا ذکر محاسب سخن پہلے کسی کتاب میں نہیں ملتا۔ یہ ممکن ہے کہ بعض اساتذہ کو اس کا ذہن لاسا احساس رہا ہو، لیکن اسے باقاعدہ نام دے کر بیان کرنے کا امتیاز حسرت موہانی ہی کو حاصل ہوا۔ لیکن یہاں بھی مشکل یہی ہے کہ مولانا نے اس عیب کی تعریف

نہایت ناقص لکھی ہے اور نہ اس کے حدوث کی وجہ بیان کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ”
 روائی کا یہ نقص جب کسی مصرعے کے آخر میں واقع ہوتا ہے تو مزید ناگواری موجب
 ہو جاتا ہے اور ضعف خاتمہ کے نام سے موسوم ہوتا ہے۔“ یہ تعریف اس لئے نہیں صحیح
 ہے کہ نقص روائی قسم اول کے بیان میں حسرت کہہ چکے ہیں کہ یہ نقص تب پیدا ہوتا ہے
 جب شعر کے الفاظ مشکل التلفظ ہوں یا اس میں لفظ ”اور“ پایا جائے یا مصرع ٹکڑے
 ٹکڑے ہوں اور ہر ٹکڑے نامکمل ہو۔ جیسا کہ میں اوپر دکھا چکا ہوں، نقص روائی کی یہ
 تعریف بہ وجہ ناقص ہے، لیکن جیسی چلی ہے اب اسی کی روشنی میں حسرت موہانی کو
 ضعف خاتمہ کا محاکمہ کرنا چاہئے تھا۔ ظاہر ہے کہ تذکرہ بالاتباع صورت حالات میں کے
 تیسری حالت مصرعے کے آخر میں واقع نہیں ہو سکتی۔ اگر ”اور“ مصرعے کے آخر میں
 واقع ہو گا تو روائی میں کوئی نقص نہ آئے گا لہذا ضعف خاتمہ بھی نہ پیدا ہو نا چاہیے
 مصرعے کے آخر سے مراد عروض و موزون اور زیادہ سے زیادہ ایک شو ہو سکتا ہے۔
 اگر مصرعے میں وقف لازم ہے تو ایک شو مع عروض یا ضرب میں بات مکمل ہو جاتی ہے۔
 اگر وقف لازم نہیں تو ایک شو مع عروض یا ضرب میں بات اکثر مکمل نہ ہوگی اور محض عروض یا ضرب
 تو شاذ ہی مکمل ہوگی یہ ہرگز عیب نہیں۔ اس طرح نقص روائی کی دوسری یا تیسری شکل کا اطلاق
 اس سے کہ وہ نقص ہیں کہ نہیں، ضعف خاتمہ پر نہیں ہو سکتا۔ اب یہی پہلی شکل کہ
 الفاظ ایسے ہوں جن کا تلفظ مشکل ہو، تو خود مولانا نے جتنی مثالیں پیش کی ہیں ان میں
 سے کسی میں بھی کوئی ایسا لفظ نہیں جس کی ادائیگی مشکل ہو۔ یہ صحیح ہے کہ ان تمام مثالوں
 میں عیب موجود ہے کہ مصرع ختم ہونے پر بھی ایک رکاوٹ یا تشنگی کا احساس ہوتا ہے
 لہذا عیب تو صحیح دریافت ہوا لیکن اس کی تعریف غلط ہوئی ہے۔ ضعف خاتمہ کی
 صحیح تعریف یہ ہے کہ مصرع ختم ہونے کے باوجود آہنگ پورا نہ ہو بلکہ رکاوٹ، تشنگی
 یا جھٹکے کا احساس ہو یہ دراصل نقص روائی نہیں بلکہ نقص آہنگ ہے۔ اس شہور شعر کے مصرع

اولیٰ میں صفت قائم ہے

نارنج : زندگی زندہ دلی کا ہے نام

مردہ دل خاک جیا کرتے ہیں

مصرع بالکل درست ہے، لیکن خط کشیدہ الفاظ کی نشست کچھ ایسی واقع ہوئی ہے کہ پڑھنے میں جھٹکا سالگاہے اور آہنگ ناقص ہو جاتا ہے مصرعوں کو دیکھئے تو فرق واضح ہو جائے گا۔

زندگی زندہ دلی ہے یارو

حسرت ہو پانی کی نقل کردہ بعض مثالیں حسب ذیل ہیں :

(۱) کون سا دل وہ ہے کہ جس میں

(۲) شیش خالی نہیں ہوتا نہ تھمتے ہیں شک

(۳) چاندنی مار گئی اس دل زخمی کو رات

(۴) آج عاشق کو ترے قبر میں رکھتے ہیں لوگ

(۵) نالہ جاتا تھا بے عرش سے میرا اور اب

(۶) اس نزاکت کا برا ہو وہ بھلے میں تو کیا

(۷) دل لگانے کے ہیں اسی سے لطف

(۸) ازل میں خلق ہوئی تھی جو بھلیوں کی روح

(۹) میں بھی حیران ہوں اے داغ کہ ہو کیا یہ

خط کشیدہ الفاظ میں وہی بات ہے جو »زندہ دلی کا ہے نام« میں تھی۔ مولانا نے ایک دو جگہ اصلاحیں تجویز کی ہیں جن سے یہ خرابی رفع ہو گئی ہے۔

مصرع : دل لگانے کے ہیں اسی سے لطف

اصلاح : دل لگانے کے ہیں اسی سے مرے

مصرع: میں بھی حیران ہوں اے داغ کہ ہو کیا بات

اصلاح: میں بھی حیران ہوں اے داغ کہ یہ بات ہو کیا

اس میں کوئی شک نہیں کہ اصلاح شدہ صورتوں میں مذکورہ عیب باقی نہیں۔ لیکن عیب کی وجہ نہ بیان کرنے کے باعث مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ حسرت موہانی مرض دریافت کرنے اور کہیں کہیں علاج تجویز کرنے میں ماہر ہیں، لیکن یا تو وجہ دریافت کرنے کی ضرورت نہیں سمجھتے یا صلاحیت نہیں رکھتے، حالانکہ وجہ کی چھان بین کئے بغیر طالب علم کی رہنمائی نہیں ہو سکتی۔

مذکورہ بالا تمام مثالوں میں (مولانا نے اس سے زیادہ مثالیں نقل کی ہیں ان میں سے اکثر کی بھی یہی کیفیت ہے) مشترک خصوصیات مندرجہ ذیل ہیں: (۱) تمام مصرعے ایسی بحر وں میں ہیں جن میں مصرع دو سے زیادہ سبب خفیف یا دو سبب خفیف اور ایک وند مجموع پر ختم ہوتا ہے۔ جو مختلف بحریں استعمال میں آئی ہیں ان کے موازین حسب ذیل ہیں:

(۱) فاعلاتن مفاعلن فعلن (۷، ۱)

(۲) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن (۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۹)

(۳) مفاعلن مفاعلاتن مفاعلن فعلن (۸)

(۲) ہر مثال مصرع اولی کی ہے، مصرع ثانی میں یہ عیب کہیں نظر نہیں آیا۔ ان مشترک خصوصیات کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ وہ بحرین جن کے موازین دو سے زیادہ سبب خفیف اور ایک وند مجموع پر ختم ہوتے ہیں (یعنی جن کے آخر میں کم سے کم تین طویل آوازیں ہیں) ضعف خاتمہ کے امکانات زیادہ رکھتی ہیں اور یہ عیب اگر مہلتیہ نہیں تو اکثر مصرع اولی میں وارد ہوتا ہے۔

مولانا کی بیان کردہ جو مثالیں مندرجہ بالا اوزان میں نہیں ہیں، حسب ذیل ہیں:

میرے خیال سے ان میں ضعف خاتمہ نہیں ہے۔

(۱) لگ گئی چپ سی جو ٹھج کو سبک نہیں ور (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلتین تحرک عین)

(۲) غفلت کعبہ سلم در گرتے کدے میں (ایضاً)

(۳) ہوئی پیمائش راہ محبت بعد میر جیب (مفاعیلن مفاعیلین مفاعیلین مفاعیلین)

(۴) مانا کہ بہت کچھ ہے گرمی حسن شمع (مفعول مفاعیلین مفعول مفاعیلین)

(۵) سب ہو گئے اٹھ اٹھ کر اک بار نثار شمع (ایضاً)

میں سمجھتا ہوں کہ اس مصرعوں کا تقابل اوپر نقل کے ہوئے نومصرعوں سے
کئے بغیر یہ بات واضح ہے کہ موجودہ مثالوں میں آہنگ کے ٹکٹے یا جھٹکے کی کیفیت
بالکل نہیں ہے لیکن یہاں بھی آخری دو مصرعے دو سبب خفیف اور ایک دند مجموع

(مفاعیلین) پر ختم ہوتے ہیں، لہذا یہ بات ظاہر ہے کہ اس طرح کے تمام موازین پر ختم
ہونے والے تمام مصرعوں میں یہ عیب لازمی نہیں ہے، لیکن چونکہ یہ عیب اور طرح
کے موازین پر تمام ہوئیو اے مصادرلح میں وارد ہی نہیں ہوتا اس لئے کہنا بڑے گا کہ ضعف خاتمہ
بھی وارد ہوتا ہے ایسے ہی موازین پر تمام ہوئیو اے مصادرلح میں وارد ہوتا ہے۔ مگر چونکہ یہ بھی صحیح
کہ ایسے تمام مصرعوں میں یہ عیب نہیں ہے لہذا اس وجہ اشتراک کو اور تنگ کرنا ہو گا، یعنی
یہ دیکھنا ہو گا کہ ان مخصوص طرح کے موازین کے علاوہ ایسے مصادرلح کیا خصوصیت مشترک ہے
اس کی چھان بین کے لئے میں تین مصرعے اٹھاتا ہوں جن کی اصلاحی شکل میں یہ کمزوری باقی نہیں

مصرع: زندگی زندہ دلی کا ہے نام

اصلاح: زندگی زندہ دلی ہے یارو

مصرع: دل لگانے کے ہیں اسی سے لطف

اصلاح: دل لگانے کے ہیں اسی سے عزے

مصرع: میں بھی حیران ہوں اے داغ کہ ہو کیا یہ بات

اصلاح: میں بھی حیران ہوں اے داغ کہ یہ بات ہو کیا

تینوں مصرعوں میں یہ بات مشترک ہے کہ ان کے آخر میں ایک بار یا دو بار یا تیس بار بھول کی طویل آواز یا تیس معروف کی طویل آواز اور طویل الف کے آواز سے متصل یا تقریباً متصل واقع ہوئی ہے۔ (لی معروف، کا طویل الف، ہے بھول، نام طویل الف، سی معروف، سے بھول، ہے بھول، کیا طویل الف، یہ بھول، بات طویل الف۔) دوسرے مصرعے کی اصلاح شدہ صورتوں میں "ے" کی طویل بھول کو مختصر کر دیا گیا ہے تیسرے مصرعے کی اصلاح شدہ صورت میں وہ بات "کو" میں کر دیا گیا ہے اور "ے" کی طویل بھول کو مختصر کر کے جہاں دو طویل آوازیں (یہ + بات) تھیں، وہاں دو مختصر اور ایک طویل (ت + ہے + کیا) رکھ دی گئی ہے۔ پہلے مصرعے کی اصلاح شدہ صورت میں ایک طویل الف کم کر دیا گیا ہے اور "دلی" کی طویل یا تیس معروف کے بعد طویل الف والے "کا" کی جگہ طویل بھول والا "ہے" رکھ دیا گیا ہے۔ اس طرح کی روشنی میں عرب ذیل تراجم نکالے جاسکتے ہیں۔

(۱) اگر بہت سی طویل آوازیں مصرعے کے آخر میں آجائیں تو ضعف خاتمہ پیدا ہو سکتا ہے۔ داغ کے مصرعے میں ایک طویل آواز کی جگہ دو مختصر آوازوں نے ضعف کا اثر بڑی حد تک زایل کر دیا۔

(۲) کم یا بھول طویل اگر ایک ساتھ مصرعے کے آخر میں آجائیں تو نقصان منگ پیدا ہو سکتا ہے۔

(۳) یہ نقص اس وقت زیادہ واضح ہو جاتا ہے جب ایک سے زیادہ طویل الف طویل یا تیس بھول اور معروف کے ساتھ وارد ہو جائیں۔ مزاج کے اعتبار سے یا تیس معروف اور طویل الف ایک دوسرے کی ضد ہیں اور بھول و معروف بھی طویل الف سے بہت مختلف مزاج رکھتے ہیں اگر کسی یا تیس بھول طویل کسی اور بھول طویل کے ساتھ ہیں اور ان کے ساتھ طویل الف بھی ہو تو یہ اختلاف زیادہ نمایاں ہو کر ضعف خاتمہ کی صورت میں نمودار ہو سکتا ہے غالباً دونوں مصرعے

د پہلی فہرست میں پانچ اور چھکاس گئی اچھی مثال ہیں۔

(۴) نقص آہنگ یا ضعف خاتمہ مطلع یا مصرع ثانی میں بہت شاذ ہے کیونکہ لفظ اور قافیہ آہنگ کے اعتبار سے عام طور پر متجانس ہوتے ہیں اور اس عیب کو واقع نہیں ہونے دیتے اگر شعر غیر مردف ہو تو بھی قافیہ آہنگ کو سمجھا لیتا ہے۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ ضعف خاتمہ کے عیب کی حیثیت ایک حد تک موضوعی اور سامعہ کے حساس ہونے پر منحصر ہے، لیکن اس کے وجود میں کوئی شبہ نہیں کیونکہ حسرت موہانی کے علاوہ بھی لوگوں نے اسے محسوس کیا ہے۔ چنانچہ سیلاب اکبر آبادی کی کتاب دستورِ اصلاح میں غالب کی ایک اصلاح درج ہے:-

مصرع: دل مرا بھی کرے ملہم کا کام

اصلاح: دل مرا بھی کرے ابہام کا کام

سیلاب نے اس اصلاح کی توجیہ یہ کی ہے کہ مصرعے میں ایک طرح کا خلل تھا جو اصلاح کے بعد پر ہو گیا۔ ظاہر ہے کہ یہ خلل یا نقص ضعف خاتمہ کی بنا پر پیدا ہوا تھا۔

حالاتِ اضافت میں یا کے معروف کی تشدید کے بارے میں حسرت موہانی نے حسب معمول لکھا

تشدیدِ معروفِ کالتِ فنا

ہے کہ یہ ”مسلمہ طور پر معیوب سمجھی جاتی ہے۔ مگر ہر عہد کی شاعری میں اس کی مثالیں پائی جاتی ہیں، اگر ہر عہد کی شاعری میں اس کی مثالیں موجود ہیں تو اس کا مسلمہ طور پر معیوب سمجھا جانا معلوم۔ قاضی عبدالودود نے کئی مثالیں درج کر کے دکھایا ہے کہ یہ چین ایرانی شعرا کے یہاں بھی ہے اس لئے اسے مسلمہ طور پر معیوب نہیں کہہ سکتے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ یہ جھگڑا کم سے کم انشاء اور مصحفی کے وقت میں طے ہو گیا تھا یا ہو جانا چاہیے تھا۔ آزاد نے آب حیات میں لکھا ہے کہ انشاء نے مصحفی کے اس شعر میں ”ما ہی مستقور، کی ماہی کے مشد ہونے پر اعتراض کیا ہے

بجھلی نہیں ساعد میں ترے بلکہ نہاں ہے
وہ ہاتھ میں ماہی سفقور کی گردن

تو مصحفی تے سند میں فی البدیہہ یہ شعر پڑھا ہے

ہائیم و فیری و یہ روئی کو نین

رخسار سفید امرا را نہ شایم

ویسے میرا خیال یہ بھی ہے کہ اس طرح کے تمام استعلاات میں یاے تختانی نشد
نہیں ہے بلکہ تختانی کو پورا یا آدھا ادا کر کے اس پر کسرہ یا داؤ عطف لگا دیا گیا ہے۔
یعنی سند رجہ بالا شعر میں اگر فقیری کو مشد دانا جائے تو اس کو پڑھنا پڑیگا «فقیری یو» جب
کہ صحیح ملفظ میں یاے تختانی دوبار نہیں پڑھی جاتی۔ مولانا نے جتنی مثالیں لکھی ہیں انکی حیثیت فقیر
کی ہے یعنی ان سب میں یاے معروف پوری ادا ہوتی ہے اور اس کے بعد کسرہ یا داؤ عطف ہے جیسا کہ
ان کے اصول کے مطابق یہ روئی کو بھی عیب ہونا چاہیے تھا۔ اگر وہ یہ روئی کو نین «جیسے فقروں
میں یاے معروف کو مشد نہیں مانتے تو فقیر کی د» کو مشد مانتے کی کوئی وجہ نہیں کہونکہ دونوں صورتوں میں یاے
تختانی کے ساتھ کسرہ یا داؤ عطف ہوتا ہے بلکہ یہ کائنات میں وادو معدوث ورجہول کا قافیہ ہمارے زمانے میں ضرور
و ادو معدوث ورجہول کا قافیہ اغلط سمجھا جانے لگا ہے لیکن متاخرین کے زمانے
تک ایسا نہ سمجھتے ہوں گے کہونکہ اگر یہ صریحاً عجیب سمجھا جاتا تو غالب درمومن اپنی غزلوں میں
میں ایسے قافیے نہ رکھتے۔ حسرت کا خیال بہر حال درست ہے کہ اس زمانے میں یہ محبوب
ہے لیکن متاخرین کی حد تک اسے عیب نہ کہنا چاہیے۔ علاوہ بریں جب ایک طرف
فارسی زبان کا اس قدر احترام ہے کہ فارسی مرکبات میں اعلان نون کو حسم ام قرار
دیتے ہیں تو اسی طرح فارسی مرکبات میں یاے مجہول اور وادو مجہول کو بھی نہ در آنے دینا چاہیے
اور دلبر مغرور کا قافیہ سواد، گور (جیسا کہ اشرف کمنہ ڈی نے روارکھا ہے) جائز بلکہ مستحسن
سمجھنا چاہیے۔ لیکن مولانا کا جو ش عقیدت و اعتراض اس قسم کی منطقی فکر کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

فتوائے کفر جاری کرنے کا اس قدر شوق ہے کہ وہ اعلام اور عربی الفاظ میں بھی اخفائے نون نہ کرنے پر مستعد ہیں۔ چنانچہ غالب کے دو مصرعوں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ترکیب فارسی کی موجودگی میں مندرجہ بالا اشعار میں اعلان نون، معیوب اور ناجائز ہے۔
وہ مصرع حسب ذیل ہیں۔

(۱) فرماں روا کے کشور ہندوستان

(۲) ناف زمین ہے نہ کہ ناف غزال

حقیقت یہ ہے کہ ”ہندوستان“ علم ہے اور علم میں تصرف جائز نہیں۔ زمین عربی ہے جس میں نون غنہ ہے ہی نہیں، اس لئے یہاں بھی اعلان نون درست ہے بے خود موبہانی بھی جو غالب کے دفاع میں ہر وقت سینہ سپر رہتے تھے، ان نکات کو نظر انداز کر گئے ہیں۔ شاہ باقر علی باقر گیاروی نے، جو غالب کے بڑے مداح تھے مصرع ثانی کے بارے میں لکھا ہے کہ اصل مصرع یوں ہے۔

ناف زمین ہے یہ نہ کہ ناف غزال

انھوں نے تو جیہ یہ پیش کی ہے کہ ”ناف زمین“ میں اعلان نون تو ایک مبتدی بھی نہ کرتا، غالب جو منہتی تھے ایسی غلطی کیسے کر سکتے تھے۔ دراصل اس تو جیہ اور شخص کی ضرورت نہ تھی، کیوں کہ جب اصل زبان میں اخفائے نون ہی نہیں تو اردو میں کیوں ہو؟ یہ دلیل گویا موبہانیہ استدلال ہے کیونکہ میرا اصل خیال تو یہی ہے کہ اردو میں اگر سب لفظ اردو کے ہو گئے جس میں اعلان اور اخفاد نون رائج ہیں، جہاں جیسی ضرورت ہو دیا استعمال کر لیا جائے، بہر حال غالب کے زمانے تک اعلان نون مع عطف و اضافت میں کوئی عیب نہ تھا۔ یہ خود موبہانی کی یہی رائے ہے۔ (شرح صفحہ ۲۷۰) وہ کہتے ہیں؟ اب فارسی اضافت کے ساتھ اعلان نون متروک ہے۔ مرزا کے زمانے تک

اساتذہ دہلی اس کے پابند تھے اور ایسا کرنا تصرف قادرانہ کی شان رکھتا تھا۔
حقیقت یہ ہے کہ اب بھی اسے عیب نہ سمجھنا چاہیئے۔

مولانا حسرت مولانا کا یہ خیال بھی محل نظر ہے کہ بے عطف و اضافت بعض فارسی
الفاظ مثلاً کان، خون، جان وغیرہ میں خفائے نون بھی ٹھیک نہیں۔ ان کا کہنا
ہے کہ اس کے ”میسوب ہونے میں شبہ نہیں۔“ دلیل لانا ان کی عادت نہیں ہے، لہذا رد
کیا ہو؟ میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ فارسی میں ایسا اکثر دیکھا گیا ہے۔

نظیری: پارہ پارہ جسگر طور ز غیرت چوں شد
کہ کئے بدم و چوں کوہ ثباتم دادند
انوری: درجہائی و ازبہاں بیشی

ہم چوں معنی کہ دریاں باشد
کمال امیل: بر سخاوت و تش گہر چہ سنگ آرد
کہ زیر تیشہ جودش ہزار کاں آمد
سعدی: تو آنگر خود آں لقمہ چوں می خورد
چو بیند کہ درویش خوں می خورد
سلطان سادجی: باد سحر گہی بہ ہوائے تو حیاں دہد
آب حیات را لب املت رواں دہد
سلطان سادجی: یک روزہ صرف خرچ دلی دست او بد
ہر در کہ بجز بنخشہ و ہر دم کہ کاں دہد
نظم طباطبائی نے بھی اپنی خواجہ میں ع

بیس کہ دورے ہے رگ تاک میں خوں ہو پو کہ

برا اعتراض کیا ہے کہ ”خون“ کے بجائے خوں بہ اختفائے نون غلط اور خلاف محاورہ ہے

یہ سب دعوے بے دلیل اور پاور ہوا ہیں۔ بے خود موہانی نے صحیح لکھا ہے کہ
 » خون میں خون کو باعلان پڑھیں تو بھی فصیح اور نہ پڑھیں تو بھی فصیح ہے۔ فارسی ولے خون، جہاں
 وغیرہ کو جس طرح بھی بولتے ہوں لیکن محولہ بالا اشعار میں وزن کے اعتبار سے خون
 کا اعلان ہرگز نہیں ہے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے۔ ان الفاظ کو ایران میں کچھ
 اس طرح بولتے ہیں کہ خون، جن، کن (بضم اول)، سنائی دیتا ہے اب یہ آپ کی مرضی
 ہے کہ اسے خون غنہ کہیں یا خون معلن قرار دیں۔ بنیادی معاملہ یہ ہے کہ فارسی
 میں خون غنہ اس طرح نہیں بولا جاتا جس طرح ہم آپ بولتے ہیں۔ اس لئے یہ
 بحث ہی فضول ہے کہ خون، جان وغیرہ میں ہے عطف و اضافت بھی خون
 غنہ ہی رکھیے کیونکہ فارسی میں ایسا ہوتا ہے۔ انگشت، جنگ، سنگ وغیرہ الفاظ
 کو فارسی میں ہماری طرح کے خون غنہ کے وجود کی دلیل نہیں ٹھہرایا جاسکتا کیوں ان سب الفاظ
 میں خون معلن ہے۔ خون غنہ کی تعریف یہ ہے کہ یہ تقطیع میں نہیں آتا۔ چنانچہ
 پرانے لوگ جب شعر کی تقطیع کرتے ہیں تو الفاظ کو خون غنہ کے بغیر لکھتے ہیں

شہروں ملکوں میں جو یہ میر کہا تا ہے میا

کو تقطیع میں یوں لکھیں گے

شہر و ملکوں سے جو یہ میر کہا تا ہے ما

اسیذا اگر انگشت، یا سنگ، میں خون غنہ ہے تو ان کا وزن انگشت اور سنگ

کے برابر ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔

غالب: خالی مجھے دکھلا کے یہ وقت سفر انگشت

میر: اب سنگ مدوا ہے اس آشفۃ سری کا

کو: خالی مجھے دکھلا کے یہ وقت سفر انگشت

اب سنگ مدوا ہے اس آشفۃ سری کا

نہیں پڑھ سکتے۔ اس کے برخلاف ”بانگ“ میں وزن غنہ ہے۔ اس کا وزن وہی ہے جو ”باگ“ کا ہے۔ اسی لئے ایرانی بانگ کا وزن غنہ غائب کر کے اسے ”بنگ“ لھنم (اول) پڑھتے ہیں۔ سعدی ع

زاں پیش ترک بانگ برآید فلاں نہ ماند

کا وزن وہی ہے جو ع

زاں پیش ترک ننگ برآید فلاں نہ ماند

اور ع

زاں پیش ترک باگ برآید فلاں نہ ماند

کا ہے نتیجہ یہ نکلا کہ فارسی میں وزن غنہ کی نوعیت کچھ اور ہے۔ ہلکے یہاں وزن غنہ ایک واضح آواز ہے، اس میں کوئی تبدیلی نہیں کی گئی ہے۔ لیکن اکثر الفاظ وزن غنہ اور وزن محسن دونوں طرح بولے جاتے ہیں۔ لہذا اشاعی میں بھی جس طرح جی چاہے لکھئے، نہ اس پر اصرار کیجئے نہ اس پر ضد کیجئے۔

فت
(۱۵) اضافہ فارسی بالفاظ اردو | یہ بھی ہے کہ مولانا اردو فارسی الفاظ میں کسرۂ

اضافت کا رشتہ قائم کرنا بھی ”سراسر معیوب اور ناجائز“ قرار دیتے ہیں اور اس نکتے کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ جب کوئی لفظ اردو میں مستعمل ہو گیا ہے تو وہ

بھی اردو ہو گیا، فارسی نہیں رہا۔ اس پر اردو کے قواعد کا اطلاق ہونا چاہیے۔ اس

موضوع پر مفصل بحث میں آوازوں کے سقوط و تخفیف کے باب میں کرچکا ہوں۔ تقاضا

عبدالودود نے یہ بات صحیح لکھی ہے کہ بعض الفاظ جن میں مولانا نے اضافت فارسی

یہ سمجھ کر غلط قرار دی ہے کہ وہ فارسی لغات نہیں ہیں، دراصل فارسی یا ترکی لغات ہی

ہیں اس لئے ان پر یہ اعتراض وارد نہیں ہوتا (مثلاً سوگ، بلاق، پینک وغیرہ) لیکن

اس سے مولانا کے اعتراض کی بعض تفصیلات پر صرب پڑ سکتی ہے، اعتراض اپنی جگہ

قائم رہتا ہے۔ صحیح جواب یہی ہے کہ جب اردو نے کسرہ اضافت کو قبول کر لیا ہے تو اسے تمام الفاظ پر جائز ہونا چاہیئے۔ کوئی بھی دو الفاظ، اگر وہ اردو میں داخل ہیں کسرہ اضافت کے متحمل ہو سکتے ہیں۔ ان الفاظ کی اصل ہندی ہے یا غیر ہندی یہ بحث غیر ضروری ہے۔ آخر جب فارسی میں فارسی، عربی/عربی، عربی/فارسی ترکی/ترکی، عربی/فارسی، عربی/فرانسیسی یا انگریزی وغیرہ الفاظ کے ماہر کسرہ جائز ہے تو اردو میں بھی کیوں نہ جائز ہو؟ احمد لاری نے یہاں تک تو ٹھیک لکھا ہے کہ جب ایرانی اساتذہ ترکی اور عربی الفاظ کے ساتھ اضافت کے استعمال میں کوئی قباحت نہیں سمجھتے تو اردو کے شاعروں اور ادیبوں پر یہ بے جا پابندی کیوں عاید کی جائے؟ لیکن جب وہ صوتی آہنگ کو پیش نظر رکھنے کی ہدایت کرتے ہیں کہ کسرہ اضافت مابین ہندی وغیرہ ہندی کی صحت کا مہیا رخوش آہنگی ہے تو وہ اسی طرح کے غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں جس طرح کی غلطی کے لئے وہ مولانا پر معترض ہوئے ہیں۔ کسرہ اضافت ایک قواعدی عمل ہے، اس کو صوتی آہنگ سے کوئی تعلق نہیں۔ ممکن ہے میر کے مصرعے کا۔

کہاں تک یہ تکلیف مالا بلاق

پر صوتی اعتبار سے اعتراض وارد ہوتا ہو۔ لیکن اس کی بنیاد پر تکلیف مالا بلاق کی ترکیب کو غلط نہیں ٹھہرایا جاسکتا۔ حالانکہ میر نے تکلیف کو عربی نہیں بلکہ فارسی معنی میں لیا تھا کیا ہے۔ اس طرح کے تصرفات مولانا نظم طباطبائی یا حسرت موہانی معترض نہیں ہوتے، لیکن غالب کے مصرعے کا۔

گرم بازار فوجہ داری ہے

یہ ناک بھوں چڑھاتے ہیں کہ فوجہ داری یہاں اردو معنی میں صرف ہوا ہے، اسے بازار کے ساتھ مع کسرہ مضاف نہ کرنا تھا۔ خیر یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا۔ بنیادی بات یہ

ہے کہ اگر تکلف بالانبطاق صوتی اعتبار سے کسی کو ناگوار لگتا ہو تو یہ اس کا ذاتی معاملہ ہے، قواعد اس کو غلط نہیں کہتی۔ اسی طرح میر کے مصرع میں غلط

مگر بازیچہ مجھے میر عشق خور دسالوں کو

عشق خور دسالوں کا صوتی آہنگ ناگوار ہو تو ہو، لیکن یہ قواعد کی رو سے غلط نہیں ہے اور نہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ چونکہ آہنگ ناگوار ہے اس لئے قواعد بھی غلط ہے۔

ضلع جگت کی بے لطفی کے بارے میں قاضی عبدلودود نے

(۱۶۱) ضلع جگت

ان پر لاجول بھیجتے ہیں ان میں سے اکثر کا لطف ہی محض ضلع جگت سے پیدا ہوا ہے۔ مولانا کہتے ہیں کہ بہر حال ضلع جگت کا آج کل منجملہ محبوب سمجھا جاتا مسلم

یہ اردو شاعری کی بد نصیبی تھی کہ اس کا پہلا پڑا نقد اور نظریہ ساز ضرورت سے زیادہ اصلاح پسند تھا۔ رعایت لفظی ضلع جگت کی بداعت کو بہ نظر حقارت دیکھنا ہمارے

شاعروں اور نقادوں کو حالی نے سکھایا۔ موضوع کی خوبصورتی پر اس قدر زور دیا گیا کہ موضوع میں وسیلے (یعنی لفظ) سے خود کو ظاہر کرتا ہے، اس کی قدر گھٹنے گھٹنے

نہ ہونے کے برابر رہ گئی۔ ضلع ہوا جگت، دونوں ایہام کی شکلیں ہیں اور ہماری زبان کا مزاج ایسا ہے کہ ایہام اس پر خوب بگھتا ہے۔ ایہام کی خوبی یہ ہے کہ یہ جس

حد تک لفظی لطف دیتا ہے اسی حد تک معنوی لطف بھی دے سکتا ہے اور ہمارے اعلیٰ شعرا نے ہمیشہ ایہام یا ضلع یا جگت کو اس طرح برتا ہے کہ اس میں نئے معنوی

ابجد پیدا ہو گئے ہیں۔ تمام صنائع لفظی کسی نہ کسی طرح مناسبت لفظی کے اصول پر کام کرتے ہیں۔ خود مولانا حسرت موہانی نے محاسن سخن میں لکھا ہے کہ اگر مصنفوں کی مناسبت

سے الفاظ لائے جائیں تو یہ شعر کا بہت بڑا حسن اور شاعری کی غیر معمولی قدرت و شاقی اظہار کی دلیل ہے۔ لیکن پھر اس خیال سے گھبرا کر کہہیں ان کی یہ رائے رعایت لفظی

کے جوازیں نہ پیش کر دی جائے، انھوں نے فوراً یہ بھی لکھ دیا کہ مگر پر عایت لفظی نہیں ہے، بلکہ رعایت لفظی ایک مصنوعی اور بے لطف شے ہے جب کہ مناسبت الفاظ یا مضمون ایک لطیف بات ہے۔ حالانکہ مناسبت یا مطابقت لفظ یا مضمون اور رعایت لفظی میں کوئی فرق نہیں۔ دونوں صورتوں میں زبان کے نئے نئے امکانات ظاہر ہوتے ہیں اور مختلف المفہوم یا متحد المفہوم لیکن مختلف الاثر الفاظ کے نئے میل (combinations) کے ذریعہ زبان اور زیادہ تخلیقی بنتی ہے۔ رعایت لفظی کی مثال ایک خوش رنگ پھلجھڑی کی ہے جس سے مختلف طرح کی چٹکاریاں بیک وقت مختلف سمتوں میں چھوٹتی ہیں لیکن پھلجھڑی ایک ہی رہتی ہے۔ حالی کے بعد کی بہت سی شاعری کے بے کیفیت یعنی تزیین سے عاری ہونے کی وجہ یہی ہے کہ رعایت لفظی کے تخلیقی پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا گیا بلکہ اسے محض ایک کھلواڑ سمجھ کر ترک کر دیا گیا۔ یہ نکتہ قابلِ ملاحظہ ہے کہ بہت سی شاعری اسی لئے اچھی ہوتی ہے کہ اگرچہ اس میں کوئی خاص مضمون نہیں ہوتا لیکن اس میں زبان اپنے نئے سے نئے امکانات کا اظہار کرتی ہے۔ اصلاً اور اصولاً شاعری میں موضوع کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہی بات ہم آپ کہتے ہیں تو پھر معلوم ہوتی ہے اور جب بڑا شاعر کہتا ہے تو وہ معنی اور لطف سے مملو ہو جاتی ہے۔ ہم مضمون اشعار کی کوئی بیاض اٹھا کر دیکھ لیجئے حقیقت واضح ہو جائے گی۔ لطف یہ ہے کہ اپنی عملی تنقید میں حالی نے جا بجا صحیح تخلیقی شعور کا ثبوت دیتے ہوئے ایسے اشعار کی تعریف کی ہے جن میں رعایت لفظی کے سوا کچھ بھی نہیں۔ اور تعریف یہ بھی اس پہلو سے کی ہے کہ رعایت لفظی کا حسن سامنے آ جاتا ہے۔ چنانچہ میر کے شعر

یہ جو چشم پر آب ہیں دونوں ایک حسانہ خراب ہیں دونوں

کی داد وہ بھی کہہ کر دیتے ہیں کہ مصرع ثانی میں لفظ "ایک" اتنا زبردست استعمال ہوا ہے کہ شکر کہیں کا کہیں پہنچ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کرشمہ رعایت لفظی کا ہی ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ ہماری زبان کا مزاج ایسا ہے کہ وہ ایہام، ضلع، جکت، وغیرہ رعایات لفظی کو خوب قبول کرتا ہے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے بہسن سنکرت اور انگریزی کے علاوہ کسی اور زبان میں اس درجہ نہیں ملتا۔ ذومعنی الفاظ یا ایسے الفاظ کا استعمال جو نظام ایک دوسرے سے متعلق معلوم ہوں لیکن دراصل متعلق نہ ہوں اتنا آسان نہیں جتنا بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے۔ یہ صرف اچھے شاعر ہی ہیں جو زبان کے تخلیقی امکانات، یعنی الفاظ کے ذریعہ نئی نئی شکلیں بنانے بلکہ بنانے سے پہلے ان کو پہچاننے پر قادر ہوتے ہیں۔

سنکرت شاعری کا ایک جدید مترجم جان براؤن John Brown کہتا ہے کہ سنکرت ادب کی ایک کثیر الوقوع خصوصیت ذومعنی الفاظ کا استعمال ہے اور ذومعنی الفاظ کے بکثرت استعمال کی صلاحیت سنکرت میں اور زبانوں سے زیادہ ہے اس کا کہنا ہے کہ متاخرین نے اس فن میں اس درجہ کمال بہم پہنچا یا تھا کہ پورے پورے رزمیے اس طرح کہے گئے کہ ایک مفہوم لیجئے تو نظم ہوا بھارت بن جائے اور دوسرا مفہوم لیجئے تو اُسے رامائن سمجھ لیجئے۔ براؤن کے خیال میں ذومعنی الفاظ کا یہ استعمال ممکن ہے کبھی کبھی تھکا دینے والا محسوس ہو لیکن پھر بھی دماغی مشق کے طور پر اس کا درجہ کم سے کم اتنا تو ہے ہی جتنا اعلیٰ درجہ کی شطرنج کا ہوتا ہے۔ براؤن کی نقل کردہ ایک مثال ملاحظہ ہو:-

چونکہ اس کا چہرہ چند کانتا، اس کی زلفیں مہانیلیم اور اس کے ہاتھ پدم راگ جیسے تھے، اس لئے وہ محل و جواہر کی بنی معلوم ہوتی تھی۔

اس میں نکتہ یہ ہے کہ چند رکاتوں کا ایک قیمتی پتھر بھی ہے اور اس کا ایک مفہوم "ماہِ پاؤ" بھی ہے، اسی طرح ہانیلم قیمتی پتھر ہونے کے علاوہ "کالاسیاء" کا بھی مفہوم رکھتا ہے اور پدم راگ و کنول کی طرح گلانی "کے علاوہ ایک قیمتی پتھر کو بھی کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ذومعنی الفاظ کے اس تخلیقی استعمال نے فن پارے کو نئی خوب صورتی بخش دی ہے۔

یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ صرف شاعر زبان کا اظہار نہیں کرتا، بلکہ زبان بھی شاعر کا اظہار کرتی ہے، یعنی جس طرح شاعر زبان کو اپنے مقصد کے لئے استعمال کرتا ہے، اسی طرح زبان بھی شاعر کو اپنی راہیں چلواتی ہے اور اس سے وہی کہلواتی ہے جو وہ کہلوا سکتی ہے۔ اگر شاعر زبان کے امکانات سے واقف نہ ہو تو زبان بھی اس پر اپنے اسرار عیاں نہیں کرتی۔ ہنری گفٹ نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ انسان کی تخلیقی قوت کی انتہا اس کی زبان ہے اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ زبان لکھواتی ہے، شاعر کھتا ہے۔ آڈن کا یہ نکتہ دلچسپ ہے کہ ہر اعلیٰ فن پارہ بہ یک وقت استقلال (Autonomy) اور وحدت (Unity) کے خواص کا حامل ہوتا ہے۔ یہ وحدت اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب زبان کی نئی نئی شکلیں، نئے نئے میل اور ٹکراؤ سامنے آئیں۔ سطحی ابہام یا ضلع جگت بھی کم سے کم دلچسپ تو ہوتی ہی ہے، اور اگر اسکے ذریعہ معنی کا کوئی نیا پسوس سامنے آئے تو اسے بہترین تخلیقی کارنامہ کہنا چاہیے کیونکہ اس کے ذریعہ اختراع کا عمل برپا ہوتا ہے۔ اگر یہ سب نہ بھی ہو تو کم سے کم ایک بدیع بات تو ہو جاتی ہے۔ ضلع جگت یا ابہام کا کوئی امکان سامنے آجائے تو مختلف المزاج شاعر بھی اسے گرفت میں لے لیتے ہیں۔ اس کی مثال یوں دیکھئے کہ مولانا نے عرش لکھنوی کا ایک شعر نقل کیا ہے۔

آنکھیں سفید ہو گئیں کاغذ کی طرح صاف
کس سادہ رو کو خط مجھے لکھنے کا داؤ ہے

مولانا نے صرف کاغذ اور تاؤ کے ضلع کی طرف اشارہ کیا ہے، حالانکہ سفید کاغذ صاف، سادہ، رو، خط، تاؤ، یہ سب الفاظ رعایت لفظی کے حامل ہیں اور سادہ اور صاف میں سفید کا ضلع بھی موجود ہے۔ مضمون پُر ہے۔ لیکن الفاظ کی مناسبت نے شعر کو یکسر لغو ہو جانے سے بچا لیا ہے۔ ظاہر ہے اگر ان الفاظ کی جگہ دوسرے رکھ دیے جائیں تو شعر ناقابل برداشت ہو جائے گا۔ جن لوگوں میں حسن مزاج کی کمی ہے وہ اس شعر کو دردناک سمجھیں گے اور اعتراض کریں گے کہ کاغذ اور تاؤ نے دردناکی کے بجائے شعر کو مضحک بنا دیا ہے۔ حالانکہ یہ شعر قطعاً دردناک نہیں، بلکہ ایک لسانی مشق ہے۔ جس لمحہ آپ نے یہ سمجھ لیا کہ شعر میں غم زدگی کا بیان نہیں بلکہ ایک طرح کی لسانی خوش طبعی ہے، شعر آپ کے لئے قابل قبول ہو جائے گا۔ لیکن ثبوت اس بات کا فراہم کرنا تھا کہ اگر اس طرح کا کوئی امکان نظر آجائے تو شعراء اسے چھوڑتے نہیں چاہے وہ مجبوری طور پر مختلف المزاج ہی کیوں نہ ہوں۔ لہذا دیکھئے کہ کاغذ اور تاؤ کا لالچ میر اور مومن جیسے دو بالکل متضاد شعراء کو بھی آگیا ہے

میر: بے تابی دل افغی خسامہ نے کیا لکھی

کاغذ کو شکل مار سسر اسر ہے بیچ تاؤ

مومن: ہند یہ ہے خط سے مرے تاؤ ہزار دکھائے

دست اختیار میں بھی گر کبھی دیکھا کاغذ

میر کو تو کاغذ کا تاؤ بیلے کا اتنا شوق تھا کہ وہ بیچ تاب کو کر خنداروں کی زبان

میں بیچ تاؤ لکھ گئے ہیں۔ نادر کا یہ شعر نقل کر کے

بندیا تاہوں دم صبح درد دولت میں

تفیل کھل جائے جو طالع کی رسائی ہو جائے

مولانا کہتے ہیں۔ "طالع کی آواز تائے کی سمجھ ہے، اس لئے اس کو طالع کی آواز لائے

استغفر اللہ! درحقیقت یہ موقع تو لطف اندوز ہونے کا تھا، لیکن مولانا جس مزاج سے عاری تھے اس لئے اس کو عاشقانہ شعر سمجھے۔ ویسے اس کو کیا کیا جائے کہ غالب کے بعض بہترین اشعار میں بھی یہی صفت استعمال ہوئی ہے لیکن معنی کی کثرت و ندرت کی وجہ سے ذہن اس طرف آسانی سے منتقل نہیں ہوتا۔

سر شک سر بہ صحر ادادہ نور العین دامن
دل بے دست و پا افتادہ بر خودار بستر ہے
ڈھانپا کفن نے داغ محبوب بر منگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگ جو د تھا

دادہ (یعنی دادا) اور بر خودار (برہنگی اور ننگ) (یعنی ننگے) پر غور کیجئے۔ ان نئی شکلوں نے شعر کو اضافی خوب صورتی بخشی ہے کیونکہ مناسبت صوت، معنی کی مناسبت کا دھوکا پیدا کرتی ہے۔ میر کا ایک شعر دیکھیے جو غالب کے دوسرے شعر کے برابر ندرت رکھتا ہے۔

وہ دھوبی کا کم لٹا ہے میل دل و دھڑ دہیت
کوئی کہے اس سے ملنے میں اس کو کیا ہم دھولیں میں

دھوبی اور میل (یعنی میلے) وہی حکم رکھتا ہے جو برہنگی اور ننگ (یعنی ننگے) کا ہے۔ زبان کے ان ندرت انگیز استعارات کو عیب قرار دینا بڑی زیادتی تھی، اس کا نقصان ہم لوگ آج تک بھگت رہے ہیں کہ شعر کی تزئین کو اصلی و اضافی قدر سمجھنے کی رسم عرصے تک موقوف رہی۔ جدید شعراء، علی الخصوص ظفر اقبال نے اسے دوبارہ رائج کرنا چاہا ہے۔ ورنہ اچھے اچھے لوگ شعر میں فکر کا پہلو ڈھونڈتے رہ جاتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ فکر ہو یا جذبہ یا تجربہ اسے شعر میں ظاہر کیا اس لئے کیا جاتا ہے کہ شعری زبان کے ذریعہ اس کی تزئین ہو سکتی ہے۔ ورنہ مجرد اظہار خیال کے لئے تو قشر کافی

ہی نہیں بلکہ احسن بھلا ہے۔

شتر گریہ کے بارے میں مولانا کے خیالات سے مجھے کوئی اختلاف نہیں
 (۱۱) شتر گریہ | سوائے اس کے کہ آپ اور تم کا اجتماع ہر جگہ شتر گریہ کا اثر نہیں رکھتا

بعض حالات میں "آپ" طنزیہ معنی رکھتا ہے۔ علاوہ بریں دہلی کی زبان میں "آپ جاؤ"
 "آپنا ٹھو" وغیرہ محاورے میں شامل ہے، لہذا اسے بھی عیب نہیں کہہ سکتے۔ بعض
 اوقات صیغہ جمع حاضر کا مخاطب وہی شخص نہیں ہوتا جس کو تم کہہ کر بھی اس شخص میں
 مخاطب کیا گیا ہے۔ ایسی صورت میں بھی شتر گریہ کا سوال نہیں پیدا ہوتا۔ چنانچہ
 مولانا کی درج کردہ مثالوں میں سے مندرجہ ذیل میں شتر گریہ نہیں ہے۔

جرات: مت یہ گھبرا کر کہو اب یاں سے بندہ جائے گا

کوئی مر جائے گا صاحب آپ کا کیا جائے گا

توجہ: مصرع اولیٰ میں کہو بے تکلفانہ اور مصرع ثانی میں آپ طنزیہ ہے۔
 شاہ نصیر: آپ تو زہر میں شکر کا مزا چاہتے ہو

گالیاں دیتے ہو اور ہم سے دعا چاہتے ہیں

توجہ: "آپ چاہتے ہو" دہلی کے محاورے میں داخل ہے۔

غالب: وعدہ آنے کا وفا کئے یہ کیا انداز ہے

تم نے کیوں سوچنی ہے اپنے در کی دربانی مجھے

توجہ: مصرع اولیٰ میں کچھ طنزیہ اور مصرع ثانی میں تم بے تکلفی بلکہ ناراضگی
 کا اظہار ہے۔

آتش: فصل بہار آئی ہو صوفیو شراب

بس ہو چکی نماز مصلیٰ اٹھائیے

توجہ: مصرع اولیٰ میں پیو بے تکلفانہ اور دوستانہ ہے، اس کا مخاطب صوفیوں کے

مصرع ثانی میں اٹھائیے کا مخاطب خود شاعر کی طرف ہے جو صوفیوں میں شامل ہے لیکن اس سے مخفوس خطاب کیا جا رہا ہے۔ مثلاً کوئی خود سے کہے کہ چلے صاحب یہاں سے اٹھیں۔

ایسی ہی مثالیں اور بھی ہیں۔ اصولی بات یہ ہے کہ شتر گریہ صرف وہاں ہو گا جہاں محاورہ معنی یا مخاطب کسی چیز کا اختلاف نہ ہو۔ مثلاً مولانا کے نقل کردہ ان اشعار میں یقیناً شتر گریہ ہے۔

میر سوز: ترے در سے اب ہم گزر کر چلے
 جیو تم کہ اب ہم گزر کر چلے
 عاشق دہلوی: نہ جرعہ جرعہ دے کرے کشوں کو اتار ساؤ
 خدا کے واسطے چھوڑ دھبی ساقی کم نگاہی کو

ویسے عاشق دہلوی کا شعر اتنا چر ہے کہ اس میں شتر گریہ کا عجیب ہوتو بھی کوئی فرق نہیں پڑتا۔

اس باب میں مولانا کی بات میری سمجھ

(۱) الفاظ مخفوس بہ زمان و مرداں | میں نہیں آئی۔ ان کا کہنا ہے کہ شعر میں
 الفاظ مخفوس بہ زمان و مرداں کا لانا یقیناً قابل ترک ہے۔ جہاں تک الفاظ مخفوس
 بہ زمان کا سوال ہے، معاملہ ایک حد تک صاف ہے، لیکن اگر الفاظ مخفوس بہ مرداں
 مثلاً تو آیا تم آئے، وہ کہتے ہیں، وغیرہ بھی ترک کر دیے جائیں تو معشوق مبہم نہیں رہ
 جاتا جیسا کہ مولانا چاہتے ہیں۔ اگر ہم معشوق کے بارے میں وہ آئی ابھی نہ کہہ سکیں
 اور وہ آیا یا وہ آئے ابھی نہ کہہ سکیں تو آخر کیا کہہ سکتے ہیں؟ اگر مومنٹ کا صیغہ بھی باطل
 اور نہ کر کا بھی صیغہ باطل ہے تب تو پھر معشوق یہ چاہے کو محنت کہنا پڑے گا۔

حقیقت حال یہ ہے کہ انگلیا، کرتی، محرم، پستان وغیرہ الفاظ جن کی معنویت خفیہ ہے

مولانا کو ناگوار گزرتے ہیں، اور یہ ٹھیک بھی معلوم ہوتا ہے کیونکہ ان الفاظ کی جنسیت اشتہاری اور سطحی قسم کی ہے اور غزل، بلکہ تمام شاعری کے مزاج ہے، جو اشاریت پسند ہے، خاصیت نہیں رکھتی۔ کہنا یہی چاہئے تھا کہ سطحی اور اشتہاری جنسیت رکھنے والے الفاظ سے پرہیز ضروری ہے تاکہ شعر کی اشاریت بخروج نہ ہو۔ ہاں اگر شعر کو دانستہ خوش طبعی یا چھپر چھاڑ کے مضمون سے آراستہ کیا گیا ہو تو اس میں بھی کوئی ہرج نہیں۔ یہ ضروری ہے کہ ایسا شعر بہت معنی خیز نہ ہو گا۔ ظلم تو تب ہوتا ہے جب ہمارے شعر اسبجیدگی یا ربخیدگی کے ساتھ ان الفاظ کو برتتے ہیں، یعنی انگیا کرتی چوٹی وغیرہ کو سنجیدہ شعر کا موضوع گردانتے ہیں۔ مثلاً مولانا کے نقل کردہ یہ شعر واقعی ناقابل برداشت ہیں۔

زکی مراد آبادی کرتی چالی کی تری دیکھ کے اے رشاک

منگل انجم ہے مری دیدہ وری کا عالم

نادر: وہ دم رقص ہو گنگم کو بجاتے آئے

خواب میں فتنہ محشر کو جگاتے آئے

ان اشعار کا عیب یہ ہے کہ ان میں سطحی جنسیت والے الفاظ کو بہت سنجیدہ سمجھ کر صرف کیا گیا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ بعض بعض جگہ ایسے الفاظ بھی کسی پسیر یا غیبی معمولی مثالہ کی پشت پناہی میں آئیں تو شعر معنی خیزی میں کامیاب ہو جائے، لیکن یہ بھی اس وقت ممکن ہے جب ان الفاظ کی جنسیت پر اس پسیر یا مثالہ کی وجہ سے ہلکی سی تہہ پرگئی ہو۔ میر کا بہترین جنسی کلام اس کی اعلیٰ مثال ہے۔

گوندھ کے بتی گل کی گویا وہ ترکیب بنائی ہے

رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیکے پسینے میں

یہاں چولی کا لفظ سطحی لذت یا جنسی تلازمہ سنائی سے زیادہ پسینے میں بھیکے ہوئے بدن اور

کپڑے کے رنگ کی لطافت کو ظاہر کرتا ہے، اس میں اشتہاری جنسیت کا شاہد
 تک نہیں۔ واضح رہے کہ میں سطحی جنسیت کا فقہ جان بوجھ کر لکھ رہا ہوں، کیونکہ ہمارے
 یہاں ایسے اشعار کی کمی نہیں جن میں جنسی مفہوم زیر زمین موجود ہے اگرچہ الفاظ میں کوئی
 واضح یا مرد و عورتی مفہوم نہیں ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر ملاحظہ ہوں۔
 غالبؔ جذبہ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے

سینہ نمیشر سے باہر ہے دم نمیشر کا
 غالبؔ نہ کرے ہے قتل لگاؤ میں تیرا رونا
 میرؔ لطف اس کے بدن کا کیا کہوں مجھ کیا جانے جان ہے کہ تن ہے

مومنؔ۔۔۔ اے جذب دل نہ تھم کہ نہ ٹھہرا وہ شعلہ رو

آپا تو گرم گرم و لسیکن چلا گیا

مومنؔ۔۔۔ دم میں مت آئیو اے بغیر کہ ماتنڈھا

جس سے لگ چلتے ہیں وہ اس کی ام کرتے ہیں

مومنؔ۔۔۔ محزون مجو یا رہوں سود کا میر کیا علاج گر چارہ ساز و ہو سکے تو نصف لیلیٰ فلم۔۔۔

میرؔ۔۔۔ کل ہم وہ دونوں یکجا ناگاہ ہو گئے تھے

وہ جیسے برقِ خاطر میں جیسے ابر تر تھا

ان تمام اشعار میں مبہم جنسی اشارے موجود ہیں لیکن ان میں وہ کیفیت بھی نہیں ہے

جسے مولانا حسرت موہانی "معتوق کے مبہم" کہنے سے تعبیر کرتے ہیں۔ "معتوق کا مبہم

رہ جانا لیکن عشق (یعنی جنسی جذبہ) کا واضح نظر آنا حسرت موہانی کی نظر میں عیب

نہیں ہے۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ ان کے معیار سے اسے بھی عیب قرار دینا چاہیے۔

بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جن میں معتوق کی جنس متعین نہیں ہے لیکن جنسی الفاظ

قطعی اشتہاری ہیں۔ مثلاً ناسخ۔

جی میں ہے رکھ کے سر میں سو جباؤں
تیکہ محل کا ہے تھارا پیٹ
وصل کی شب پلنگ کے اوپر
مثل چیتے کے وہ مچلتے ہیں

ظاہر ہے کہ وہ نرم پیٹ عورت کا بھی ہو سکتا ہے اور مرد کا بھی اور پلنگ پر چلتے والا
روالی بھی متعین نہیں ہے۔ پھر مولانا ایسے اشعار کو کیا کہیں گے؟

حقیقت یہ ہے کہ الفاظ مخصوص بہ مردان و زنان کا استعمال اسی وقت عجیب ہے
(جیسا کہ اوپر مذکور ہوا) جب ان الفاظ کی جنسیت سطحی اور استہاری ہو اور شعر
میں خوش طبعی کا کوئی پہلو بھی نہ ہو۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ درجنوں الفاظ ایسے بھی ہیں مثلاً
زلف، گیسو، کاکل، رخسار، قامت، ابرو جو عورتوں کے ہی لئے کم و بیش مخصوص ہیں،
اور بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو مخصوص یہ امردان یا زنان نہیں ہیں لیکن جن کے مفہوم
میں عورت کا تصور حاوی ہے۔ مثلاً شوخی، ناز، غمزہ، لعل لب وغیرہ۔ ان الفاظ
کو مشترک کہنا درست ہے۔ ان کے استعمال کو اس پرانے سے جائز نہیں قرار دیا
جاسکتا کہ یہ نہ مخصوص بہ زنان ہیں اور نہ مخصوص بہ مردان۔ اصلیت یوں ہے کہ ابرو
چشم، زلف، شوخی، لعل لب وغیرہ الفاظ میں جنسی مفہوم حاوی تو ہے لیکن یہ الفاظ
محض جنسی مفہوم کے حامل نہیں ہیں، لہذا ان کا صرف بذات خود عجیب نہیں ہے۔ نیکیا
کرتی، محرم، موباف، بلاق، شکم، وغیرہ الفاظ میں جنسی مفہوم واحد، محدود اور واضح
ہے۔ اس لئے ان کا استعمال اسی وقت گوارا ہو سکتا ہے جب شعر میں زبان کا کوئی
تخلیقی استعمال ہو، سیکر یا نیا شاہدہ ہو، اور اگر کچھ بھی نہ ہو تو کم سے کم خوش طبعی
اور چھیڑ چھاڑ تو ہو۔ (ظن بھی ایک حد تک گوارا ہے) وہ اشعار جن میں جنس کا استہار
لفظاً نہیں ہے لیکن جنسی مفہوم کا شاہدہ ہے، اپنی قسم کے الگ شعر ہیں۔ ان میں جنسیت

کا عنصر فی نفسہ اچھا ہے نہ برا۔ اگر شر اچھا ہے تو اس میں جنسی مفہوم بھی قابل قبول ہو گا اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شر میں اور کوئی اچھائی نہ ہو، بلکہ جنسی مفہوم کی زیر مٹی فصد ہی اس کا واحد حسن ہو۔ مومن کا یہ شر اس کی اچھی مثال ہے

مجنون مجو یا رہوں سوئے کا میر کیا علاج گر چہ سارہ ساز و ہو کے تو فصد لیلیٰ فاکالو
ظاہری مفہوم تو نہایت بے کیف ہے کہ میں تو مجنوں کی طرح خیال مشوق میں گم ہوں
جنون کا علاج نہ کھوتا ہے، اور آخری علاج یہ ہے کہ اتنا خون بہے کہ مریض
مر جائے۔ لیلیٰ کی فصد کی گئی تو مجنوں کے خون جاری ہو گیا تھا۔ میر ابھی یہی علاج ہے کہ
میرے مشوق کی فصد کھلے او، نتیجہ یہ ہو گا کہ میرے جسم سے بھی حسیریان خون ہو گا اور
میں تندرست ہو جاؤں گا۔ زیر زمین مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ عورت کا حسیریان خون
اس کے بلوغ کی علامت ہے۔ ایام حیض میں عورت کی جنسی اشتہا بڑھ جاتی ہے
دوسرے یہ کہ مشوق کا خون بہانے کی تجویز ایک طرح کی سادیت SA DISH
کا بھی حکم رکھتی ہے۔ بودلیئر کی ایک غیر معمولی نظم میں (جو اس نے اپنی ایک دوست
کو گم نام بھجھی تھی) اس خواہش کا اظہار یوں کیا گیا ہے۔

اس طرح، ایک رات جب جوش و مستی

کی گھڑی آئے، تو میں تیرے بدن کے

خزانوں کی طرف کسی بزدل چور کی طرح

بے آواز چلوں

تاکہ تیرے پرست، گداز جسم پر کوڑے برسائوں

تیرے توبہ رسیدہ سینے پر نیل ڈال دوں

اور تیرے میجر پہلو میں

ایک فراخ اور گہرا زخم کر دوں۔

ظاہر ہے کہ بولڈیئر کی شدت، پیکری و استعاراتی پیچیدگی اور کیفیت کی قوت کا پاسنگ بھی مومن کے یہاں نہیں ہے۔ مومن کا اسلوب روایتی اور رسومیاتی الفاظ سے بوجھل ہے، لیکن معشوق کی فصد کھلوانے کی تہ میں حسی زبان خون اور اس سے وابستہ جنسی ہیجان یا اس کا خون بہانے کے ذریعے جذباتی تسکین حاصل کرنے کی بے نام خواہش کا وجود مومن کے شعر میں بھی یقیناً ہے اور اس کا بولڈیئر سے اس کا داخلی رابطہ سامنے کی بات ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ سطحی اور استہجاری جنسیت رکھنے والے الفاظ اگر شعر میں خوش طبعی کی خاطر لائے جائیں تو گوارا ہیں، لیکن اگر ان سے سنجیدہ مفہوم نکالنے کی کوشش ہو تو یہ یقیناً عجیب ہے۔ اسی طرح، اگر ان الفاظ کے ذریعہ زبان کا کوئی تخلیقی استعمال ممکن ہو تو وہ بھی قابل قبول ہے۔ ان تمام باتوں کی تفصیل مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھیے۔

ترنخی کے اشعار اسی لئے اچھے معلوم ہوتے ہیں کہ ان میں تفریحی چھڑ چھاڑ کا پہلو غالب ہوتا ہے۔ یہی حال ظفر اقبال کے بہت سے اشعار کا ہے۔ مثلاً

راحت لکھنوی :-
چوک جائیں ابھیں فرصت ہی کہاں ہونا

میری انگیا کی کٹوری میں رفو کرتے ہیں

ظفر اقبال :-
انگیا میں پھوٹتا ہے دن سا

خوشبو سی بھوڑتی ہے چڑی

اس کے برخلاف ناسخ کا یہ شعر رعایت لفظی کے لطف کے باوجود سنجیدہ

مفہوم پیدا کرنے کی کوشش کے باعث ناکام ہو گیا ہے۔

میں ہوں عاشق انار پستان کا نہ ہوں مرقد بہ حبز انارخت

لے یہ شعر میرے ایک دوست ڈاکٹر کیسری کشور نے سنایا تھا۔

اور ناسخ کا کھولنا شریعت کے چھڑ چھاڑ ہے اس لئے پر لطف ہے ۔

جی میں ہے رکھ کے سر میں سو جاؤں

تیکرے نخل کا ہے تمہارا پیٹ

آتش کا اندر جہ ذیل شعر زبان کے تخلیقی استعمال کا حامل ہے ۔ اس لئے سطحی جنیت

کے باوجود کامیاب ہو گیا ہے ، اگرچہ اس میں میر کے چو لی بھیگے پسینے میں ” کے برابر

کا پیکر نہیں ہے اس لئے میں اسے میر سے کمتر سمجھتا ہوں ۔

کسی کے محرم آب رواں کی یاد آئی

حباب کے جو برابر بھی حباب آیا

حباب اور آب رواں میں ضلع کا لطف ہے اور پیکر میں ہلکی رفتار اور حرکت

کی کیفیت ہے جو آب رواں کے محرم کے تصور کو مستحکم کرتی ہے ۔ خود محرم کا اصل

مفہوم یعنی ” راز دار “ (جس سے محرم یعنی محرم سے بے خبری کا وضع کیا گیا ہے) اس

عصوبہ بدن کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ۔ نسوانی حسن کا ایک لطیف مگر نمایاں حصہ ہے ۔

آب رواں کے باریک محرم سے جھلکتے ہوئے پستانوں کے لئے بہتے ہوئے پانی اور

حباب کا پیکر بہت مناسب ہے ۔

لہذا جنسی مفہوم رکھنے والے الفاظ کے استعمال کے کچھ آداب ہیں ، ان سے باخبر

ہونا ضروری ہے ۔ یہ قید کہ فلاں لفظ مخصوص بہ زناں یا مردان ہے ، اس لئے اس کا

استعمال معیوب ہے ، غیر ضروری بلکہ قطعی غیر فطری ہے ۔

اضافوں کی کثرت ناگوار کیوں ہوتی ہے ؟ اس سوال کا

(۱۹) توالی اضافہ جواب مولانا نے فراہم نہیں کیا ۔ وہ ” محققین کے اس قول ”

کو کبھی کہ ” تین اضافوں تک جائز ہے ، اس سے زیادہ ناجائز “ صرف ایک حد

تک قابل قبول ، بتاتے ہیں ، لیکن حد بھی متعین نہیں کرتے ۔ وہ کون سے محققین ہیں

اور کس بنا پر وہ تین سے زیادہ اضافوں کو ناجائز قرار دیئے ہیں، ان باتوں کا حسب معمول کوئی ذکر نہیں ہے۔ میں اپنے طور پر یہ کہہ سکتا ہوں کہ اگر مصرع یا شعر اضافوں سے بھرا ہوگا تو اس پر فارسی کا التباس ہو سکتا ہے۔ یہ شاید اساتذہ کی نظروں میں عجیب ہے۔ لیکن اس نظریے میں دو قسم ہیں۔ اول تو یہ کہ بہت سے فارسی اشعار ایسے مل جائیں گے جن میں متوالی اضافت نہیں ہے لیکن پھر بھی ایک آدھ لفظ کے رد و بدل سے انھیں اردو بنایا جاسکتا ہے۔ میں کسی مضمون میں اس مسئلے پر تفصیلی بحث کر چکا ہوں دوسری مشکل یہ ہے کہ تین کی قید کیوں؟ اگر کثرت اضافت اس لئے نامناسب ہے کہ ہمارے یہاں اکثر مصرعے چار رکنی ہوتے ہیں تو ان مصرعوں کا کیا ہوگا (جن کی تعداد بہر حال خاصی ہے) جن میں پانچ، چھ، سات یا آٹھ رکن ہیں؟ کیا وہاں بھی تین سے زیادہ اضافتیں اگر متواتر آئیں تو عجیب ٹھہریں گی؟ پھر اگر کثیر تعداد میں فارسی اضافتیں لانے سے مصرعے پر فارسی کا گمان ہوتا ہے تو اس کی بھی ذمہ داری ہمارے اساتذہ پر ہے جنھوں نے دیسی اور بدیسی الفاظ کے مابین کسرۃ اضافت کو گناہ قرار دیا ہے۔ فارسی میں ہندی کی اضافت جائز کر دیجئے تو مصرعے پر فارسی کا گمان کبھی نہ گزرے گا۔

میر انیس :- میں ہوں سردار خبات تمن خلد بریں

پر تو فارسی کا دھوکا ہو سکتا ہے۔ لیکن جو ساختہ ہے۔

یہ ہمسرۃ نازک معشوق سلونے کی طرح

پر یہ دھوکا کبھی نہیں ہو سکتا کیوں کہ کسرۃ اضافت معشوق اور سلونے کے درمیان لگا دیا گیا ہے۔ ہزار ہا دیسی الفاظ کسرۃ اضافت سے محروم رہ گئے تو نقصان ہماری زبان کا ہوا، استادوں کا کیا بگڑا؟ تیغ تیز فارسی کا مرکب ہے اس لئے اگر ایسے بہت سے مرکب مصرعے میں آجائیں تو (بے جا بھی) یہ اعتراض وارد ہو سکتا ہے کہ مصرع فارسی کا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اگر تلوار تیز کہنے کی اجازت ہوتی تو یہ اعتراض بھی نہ وارد ہوتا۔

توانی اضافات سے مصرع کی روانی کا مجروح ہونا بھی محض ایک مفروضہ ہے کیونکہ اگر وہی
مصرع فارسی میں رواں معلوم ہو تا ہے تو اردو میں کیوں نہ رواں محسوس ہو ؟ فارسی میں
توانی اضافات کی مثالیں بے شمار ہیں، دو چار ملاحظہ ہوں :-

حافظ :- ساکنانِ حرم سر عفاف ملکوت

بامنِ راہ نشین بادہ مستانہ زدند
کس چو حافظ نہ کشید از رخ اندیشہ نقاب
تاسر زلف و روسان سخنستانہ زدند

دود آہ سینہ سوزان من

سوخت این افسردگان خام را

الوری :- خسرو عادل خاقان معظم گر چند

بادشاہست و بہاں دار بہ ہفتاد پیر

مختتم کاشی :- بس ضربتے کزاں جبکہ مصطفیٰ درید

بر خلق تشنہ خلف مرتضیٰ زدند

۶ فی :- بضاعتے بکف آور کہ تر سمت فردا

یہ خوں فشانے پیشانی چیا بخشد

ظہوری :- دل ہا سیر آہوئے سیاد گیر تست

آزاد کیست آن کہ یہ صد جاں ایست

صائب :- مباش منکر آب روان گفتارم

کہ سرد مصرع بر جستہ یک گواہ مست

غلام :- این کوزہ جو من عاشق زارے بود دست

در بند سر زلف نگارے بود دست

قرۃ العین طاہرہ: پئے خوان دعوت عشق او ہمہ شب خیل کرویاں

اسد میں صیغہ ہمینی کہ گروہ غم زدہ الصلا

ان اشعار میں تین اور تین سے زیادہ اضافوں کے اجتماع کی مثالیں موجود ہیں۔ اردو میں بھی بہ رحم عام ہے۔ غالب اور مومن یا اقبال اور راشد کے کلام میں تو کثرت اضافت ہے ہی۔ لیکن میر کے یہاں بھی ع۔ رہ رو راہ خوفناک عشق اور کم ہے خناساے زرداغ دل جیسے مصرعے اتنے شاذ نہیں ہیں جتنا لوگ سمجھتے ہیں۔ جب فارسی شعرا یوشس میں آکر مصرعے کے مصرعے بلکہ کئی کئی شعری کے لکھ جاتے ہیں تو کیا اردو شاعروں کو اتنا بھی حق نہیں کہ کبھی کبھی اپنے اشعار کو فارسی سے مشابہ کر لیں؟

(۲۰) استعمال صفت بجا موصو بغیر حرف اشارہ

مولانا کا ارشاد ہے کہ ایسے الفاظ جن میں کوئی صفت، علی الخصوص معشوق کی صفت بیان کی جائے، مثلاً دل ربا، گلرد، کافر، بے ہر وغیرہ تو ان کے ساتھ اسم اشارہ بھی ضرور ہونا چاہیے۔ بعد میں وہ حسنہ کے حذف کا ذکر بھی اسی ضمن میں کرتے ہیں، حالانکہ دونوں طرح کے استعمالات کا حکم ایک نہیں ہے۔ مثال کے طور پر مولانا کے مطابق دل ربا، کافر، جاناں، بے ہر وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جن کے ساتھ اگر کوئی حرف اشارہ (یہ، وہ، تو، اس وغیرہ) نہ ہو۔ مثلاً دلی سے

سحر پرداز ہیں پیما کے نین

ہوش دشمن ہیں خوش دل کے نین

اس شعر میں اس خوش دل کے نین کا محل عکاسیہ اعتراض اس لئے نامناسب ہے کہ خوش دل اور غیرہ الفاظ معشوق کے لئے مخصوص ہیں اس لئے ان کے ساتھ اس یا وہ کا اشارہ غیر ضروری ہے۔ علی الخصوص دلی نے جب پہلے مصرعے میں ”پیما“ کا لفظ رکھ ہی دیا ہے تو دوسرے

مصرعے میں اس خوش احوال کا محل نہیں رہ جاتا۔ قواعد کے اعتبار سے یہاں اکمل اشعار کا محل تشریح ضرور ہوتا لیکن شاعری کا اصول یہ ہے کہ جب مفہوم واضح ہو تو شعر کو مزید قواعدی وضاحت کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ندامت فقروں میں اگر حرف نداء نہ ہو تو مفہوم میں غیر ضروری عدم وضاحت کا امکان رہتا ہے۔ مومن کے کلام میں اس کی مثالیں بہت ہیں۔

بیکسی کیوں ہے نفس پر مجمع

کیا ہوئی تو مری پیاری آج

ایسا ہی عیب مولانا حسرت موہانی کے نقل کردہ اس شعر میں ہے۔

یوں ہی ہم سار بانی غیرت لیلیٰ اندکرتے

وزیر

نہیں محل تو معنوں باندھے ہیں اس میں محمل کا

لیکن جہاں حرف نداء کا حذف مفہوم تک سائی میں کوئی رکاوٹ نہ پیدا کرے تو کوئی ہرج نہیں۔ مثلاً مومن۔

فصد کی حاجت مجھے کیا چارہ گر

بہ گیا خون دیدہ خون بارے

صفاتی الفاظ کے ساتھ حرف اشارہ بعض اوقات بے لطفی پیدا کرتا ہے۔ ایسے

مقامات پر حذف حرف اشارہ مستحسن سمجھا جانا چاہیے۔ مثلاً مولانا کی نقل کردہ یہ مثالیں درست نہیں ہیں، یہاں پر حذف مستحسن ہے۔

میلان دل رہا ہو کیوں کروفا کے اوپر

میر۔

دیتا ہے جان عالم اس کی جفا کے اوپر

جب دوسرے مصرعے میں اس کی جفا کا صاف ذکر موجود ہے تو پہلے مصرعے میں میلان

دل رہا بہت کافی اور میلان آں دل رہا یا اس قسم کا کوئی فقرہ قبیح اور غیر ضروری ہے۔

خدا شرمائے ہاتھوں کو کہ رکھتے ہیں کشاکش میں

غالب۔

کبھی میرے گریباں کو کبھی جاناں کے دامن کو

جاناں یہاں محض معشوق کے معنی میں استعمال ہوا ہے اس لئے اس کے پہلے ”اس“
یا ایسا کوئی اسم اشارہ قطعی نامناسب ہوتا۔

(۲۱) واو غلط بجائے اور یا اس کے عکس

مولانا کی رائے میں ”ہندی جملوں یا الفاظ میں واو سے غلط کرنا درست نہیں
اس رائے کی پشت پر وہی تعصب کام کر رہا ہے کہ فارسی (یعنی بدیسی) الفاظ چاہے
وہ اردو میں خیل ہوں، فارسی ہی کے ہیں، ان کو ہندی (یعنی دیسی) الفاظ میں خلط
ملط نہ کرنا چاہیے۔ اس نظریے کے غلط اور غیر منطقی ہونے کے بارے میں گفتگو پچھلے صفحے
میں ہو چکی ہے لہذا مزید تفصیل کی ضرورت نہیں۔

(۲۲) ابہام و اشکال مضمون

مولانا ابہام اور اشکال کو تقریباً ایک سمجھتے ہیں اور دونوں ہی ان کی نظر میں عیب
ہیں۔ ابہام پر مفصل بحثیں جاگہ جاگہ ہو چکی ہیں، میں خود اس مسئلے پر خاصی خامہ فرسائی
کر چکا ہوں۔ مختصراً یہی کہوں گا کہ ابہام شعر کا حسن ہے لیکن اشکال کو عیب کہا جا
سکتا ہے۔ اشکال سے مراد یہ ہے کہ شعر میں کوئی معنوی پیچیدگی نہ ہو بلکہ الفاظ مشکل
ہوں یا کسی معمولی تجربے یا جذبے کو اس طرح بیان کیا جائے کہ قاری اس کو سمجھنے کے لئے
ذہنی ورزش کرے لیکن شعر سے جو مضمون حاصل ہو۔ اس کی قیمت اس ذہنی ورزش کے
مقابلے میں کم ہو جس کے ذریعے وہ مضمون حاصل ہوا ہے۔ ابہام کا سب سے بڑا حسن
کثیر المعنی ہئیت کی تخلیق ہے۔ اس کے بالمقابل اشکال کا عیب یہی ہے کہ جہاں مبہم
شعر کے کئی معنی ہو سکتے ہیں، مشکل شعر کے ایک ہی معنی ہوں گے۔ مشکل شعر کی مثال
پہلی کی ہے جس کا ایک ہی حل صحیح ہو سکتا ہے لیکن مبہم شعر ایک پیچیدہ ذہنی کیفیت

کا حکم رکھتا ہے۔ مشکل شعر کی ایک صورت بھی ہو سکتی ہے کہ اس میں کوئی ایسی دور کا
تلمیح یا اشارہ ہو جس تک رسائی آسان نہ ہو لیکن اس تلمیح یا اشارے میں خود کوئی معنی
حسن نہ ہو۔ نظم طباطبائی نے کثیر المعنویت کو شعر کا حسن کہا ہے لیکن اگر شعر کے معنی میں
احتمالات کثیر ہوں تو وہ اسے عیب گردانتے ہیں احتمالات کثیر سے ان کی مراد یہ ہے
کہ قاری یقین سے نہ کہہ سکے کہ شعر کے صحیح معنی کیا ہیں، بلکہ کئی معنی پر احتمال ہو کہ یہ
بھی صحیح ہو سکتا ہے اور وہ بھی درست ہو سکتا ہے۔ میں کثیر المعنویت اور معنی
کی کثیر الاحتمالی میں کوئی خاص فرق نہیں دیکھتا، دونوں کو شعر کا حسن سمجھتا ہوں۔
مرحوم پروفیسر مسعود حسن رضوی اذیب نے بھی ایک گفتگو کے دوران میری اس
راے سے اتفاق کیا تھا کہ کسی شعر کے کئی معانی کے بارے میں یقین ہو یا محض احتمال
ہو، اس میں کوئی فرق نہیں۔

یہاں تک سوال مشکل شعر کا ہے، بعض اوقات اس کا اشکال ایک طرح کی
دلچپ مشق بن جاتا ہے اور اس حد تک اسے شعر کی خوبی کہہ سکتے ہیں۔ صحیح معنی
میں مشکل شعر وہی ہوگا جس کے بارے میں غالب نے کہا تھا کہ معنی ہیں تو دقیق،
لیکن کچھ لطف نہیں، یعنی کوہ کندن و کاہیر آوردن۔ مشکل شعر کی بہترین اور مشکل
ترین مثال مگس اور پروانے والا شعر ہے کہ مگس کو باغ میں جانے نہ دینا، کہ ناحق
خون پروانے کا ہوگا۔ کہا صرف یہ ہے کہ جب مکھی باغ سے شہد اکٹھا کرے گی تو
موم بھی اکٹھا ہوگی۔ موم سے شمع بنے گی اور شمع پروانے کو جل مرنے کے لئے کھینچ
بلائے گی۔ شعر میں ایک بڑا عیب لفظ ”ناحق“ کا بغیر ضروری صرف بھی ہے، کیونکہ
پروانہ تو شمع پر اپنی مرضی سے شاد ہوتا ہے، اس میں حق اور ناحق کا سوال نہیں
مشکل شعر میں معاشرت یا پہیلی میں اسی لئے پیدا ہوتا ہے کہ اس میں بعض لفظ غیر
ضروری ہوتے ہیں، بعض ضروری لفظ چھوڑ دیے جاتے ہیں اور بعض ایسے اشارے ہوتے

یہ جن کو گرفت میں لانے کے بعد مایوسی ہوتی ہے کہ اتنی محنت فضول ہی گئی۔ ضروری لفظ چھوڑ دینے میں ایک حسن بھی ہو سکتا ہے بشرطیکہ مقدار الفاظ کی طرف انتقال ذہنی خود کار اور سریع ہو۔ غالب نے جگہ جگہ ایسا کیا ہے۔ مومن کا معاملہ دوسرا ہے۔ بچیدہ صرف دھوکے باعث مومن کے مقدرات کی طرف انتقال ذہنی خود کار نہیں ہوتا اور جب وہاں تک رسائی ہوتی ہے تو تجربے اور جذبے کی پیش پا افتادگی کی بناء پر کوئی مسرت حاصل نہیں ہوتی۔ مثال کے طور مندرجہ ذیل اشعار غور طلب ہیں۔

مومن: شوخ کہتا ہے بے وفا جانا

دیکھو دشمن نے تم کو کیا جانا

مومن: دشمن سگ کے چہ نہ ہو اس شوخ آہو چشم کا

نادم ہوں کب گر گ پانا نامہ بر سے باز ہلکا

پہلے شعر میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ”بے وفا جانا“ کا فقرہ ”شوخ“ نے کہلے۔ لیکن اس صورت میں مصرع بے معنی ہوا جاتا ہے۔ پہلے مصرعے کا بچیدہ صرف دھوکہ مقدرات کی طرف ذہن نہیں منتقل ہوئے دیتا۔ دراصل شعر کی مندریوں ہو گی: ”وہ تم کو شوخ کہتا ہے، شوخ لوگ غیر ذمہ دار ہوتے ہیں لہذا اس نے تم کو بے وفا جانا۔ دیکھو دشمن نے تم کو کیا خسار، شخص جانا“۔ جب غور و فکر کے بعد اس مفہوم تک رسائی ہوتی ہے تو لامحالہ مایوسی کا احساس بھی ہوتا ہے کہ تجربے یا جذبے میں کسی قسم کی ندرت یا گہرائی نہیں ہے اور محض بات کا تہنگہ بنا یا گیا ہے۔ اس کے برخلاف غالب کے شعر

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا

نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا

میں بھی بہت سی باتیں مقدر ہیں، لیکن چونکہ محصل موضوع معنوی اعتبار سے پیش قیمت ہے اس لئے محنت راہگاہ نہیں ہوتی۔ مومن کا دوسرا شعر قافیے کے چابکدست

استعمال کی وجہ سے ایک محدود حسن رکھتا ہے۔ روایت انتہائی مشکل ہے اور اس کے ساتھ نامہ بر کا قافیہ مستزاد۔ لیکن یہ خوبیاں شعر کے اشکال کو گھٹاتی نہیں ہیں۔ تبلیغ یہ ہے کہ اگر قاصد کے پاؤں میں پھیر پھیر کے نچنے کی ہڈی باندھ دی جائے تو وہ تیز گام ہو جاتا ہے۔ کعبہ نچنے کی ہڈی۔ جب تک یہ تبلیغ اور کعب کے معنی معلوم نہ ہوں، شعر مفہوم سے عاری رہتا ہے لیکن یہ معلومات حاصل کر لینے کے بعد بھی شعر ہمارے لئے کسی معنوی اہمیت کا حامل نہیں ہوتا کیوں کہ محصل موضوع علمی اور معنوی ہے۔

شعری ابہام کا مسئلہ بہت پرانے لیکن ہمارے عہد میں اس کی اہمیت اس لئے بڑھ چکی ہے کہ ہم نے شعری علامت کو دوسرے اظہارات کے مقابلے میں پیش پیش رکھا ہے۔ انگریزی کے مانعہ الطبیعیاتی شعرا کے مطالعے نے اس بات کو بخوبی واضح کر دیا ہے کہ شاعرانہ طرز اظہار میں ابہام کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ وہ نقاد بھی جو جدید شعری کے ابہام سے گھبراتے ہیں، اردو میں غالب، فارسی میں بیدل اور انگریزی میں مانعہ الطبیعیاتی شعرا کے ابہام کو امتحان کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ کلی اینتھ بروکس (K. S. Brooks) نے اس نکتے پر اچھی بحث کی ہے *Some Specimens of the Poems of John Keats* شاعر ملی کا مخالف ہے اس کا حوالہ دیکر دیتا ہے کہ وہ خوبیاں جو مانعہ الطبیعیاتی شعرا کے یہاں جان سپرو نے ڈھونڈی ہیں رتھریہ جن خیالات پر شعر مشتمل ہے ان کا آسانی سے دستار اس میں نہ آتا، انکی پیچیدگی اور ان میں بظاہر ارتباط کی کمی، وہی خوبیاں جدید علامتی شعرا کے یہاں موجود ہیں۔ کیونکہ قاری شعر کے وسیع تر مفہوم سے سروکار رکھتا ہے، منطقی مفہوم سے نہیں غشائے قافیہ میں بظاہر غیر منطقی سہیت کے باوجود حسی کی وسیع سطح موجود ہوتی ہے تو اور طرح کی شاعر میں کیوں نہ ہو؟ بروکس نے ٹس کے حوالے سے کہا ہے کہ ہر عزیز شاعری کے مقابلے میں خلوص یعنی شاعری یعنی ایسی شاعری جس میں شاعر نے مقبول عام خیالات کی جگہ انکشاف فطرت کا

و عمل و دخل رکھا ہو) مبہم اور بعید الفہم ہوگی لیکن اس میں یہ ایسی تکمیلیت ہوگی جس کا تجزیہ ممکن نہ ہوگا، ایسی باریکیاں ہوں گی جو ہر روز ایک نئے مفہوم کی حامل ہوں گی۔
 بروکس نے یہ بڑا اچھا نکتہ بیان کیا ہے کہ جدید اور مابعد الطبیعیاتی، دونوں طرح کی نشاۃ الیٰ میں غیر منطقی ہئیت دراصل ایک طرح کا استعارہ ہے۔

مولانا حسرت موہانی نے ان نزاکتوں سے صرف نظر کرتے ہوئے محض اس بات پر اکتفا کیا ہے کہ غالب، مومن اور ان کے متبعین کے کلام میں اکثر شعر ایسے ہیں جن بے معنی نہیں کہا جاسکتا لیکن جن کا وہ مطلب بیان کرنا کہ وہ کندن و کاہ بر آوردن نہیں ہو جیسا کہ میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں، غالب کا اکثر کلام مبہم کی صفت میں آتا ہے لیکن مومن کا بیشتر کلام اس معنی میں مشکل ہے کہ اس کے حل ایک سے زیادہ نہیں ہیں اور جو بھی حل ہے وہ وسیع تر معنی سے عاری ہے ایک دھچپ بات یہ ہے کہ جن اشعار میں کثیر المعنویت کی کیفیت ہے۔ ان میں بہت کم ایسے ہیں جن میں اس قسم کی پہلی پن یا معنویت ہو جو مومن کا طرہ امتیاز ہے۔ ہمارے زمانے میں مشکل شعر کی مثالیں عبد الغفر خالہ کے یہاں نمایاں ہیں۔ لیکن یہ ملحوظ خاطر رہے کہ کسی شعر کا اشکال اس کی دوسری خوبیوں کو منسوخ نہیں کرتا۔

(۲۳) غیر شاعرانہ الفاظ کا استعمال

مولانا کا یہ قول انتہائی باریک بینی پر دلالت کرتا ہے کہ غیر شاعرانہ الفاظ کا استعمال غزل میں علی الخصوص ناگوار ہے اور یہ عیب زیادہ تر ان خشک شعرا کے کلام میں پایا جاتا ہے جن کی شاعری کو سوز و گداز سے بہت کم لگاؤ ہوتا ہے۔ لیکن اس بیان کے غائر مطالعے سے ان کی تنقیدی فکر اور طریق کار کی کمزوریاں بھی ظاہر ہو جاتی ہیں جس سے پہلی بات یہ کہ لفظ مناسب یا نامناسب تو ہو سکتا ہے لیکن شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں

ہو سکتا۔ فیصح اور غیر فیصح لفظ کے بیان میں (اور فصاحت سے مراد یہی ہے کہ مناسب لفظ مناسب جگہ پر رکھا جائے) شبلی نے یہ بات واضح کر دی ہے کہ کوئی لفظ بذات خود فیصح یا غیر فیصح نہیں ہوتا، اس کا محل استعمال اسے فصاحت کے درجے پر بٹھایا یا گراتا ہے۔ مولانا نے جو اشعار نقل کئے ہیں ان میں سے بعض مزاحیہ یا خوش طبعی کے اشعار ہیں، ان میں ایسے الفاظ جان بوجھ کر لائے گئے ہیں جن کو مولانا کی تفسیر پسند طبیعت پسند قبول نہیں کرتی۔ مثلاً عرش لکھنوی سے

ہم جو مکاں میں ترے آئیں گے یار
غیر ہیں کیا ان کے پد رجائیں گے

اس شعر کے بلے میں ان کی رائے یہ ہے کہ ”پدر کا لفظ اور یہ مضمون حد درجہ غیر شاعرانہ اور عرش کی بد مذاقی پر دلالت کرتا ہے“، یہ شعر ہے تو بالکل محمول، لیکن اس کی وجہ ”غیر شاعرانہ“ الفاظ کا استعمال نہیں، بلکہ یہ ہے کہ اس کی خوش طبعی میں کوئی ندرت یا انسانی تازگی نہیں ہے۔ بچکانہ پن ہے۔ حسرت کے قول کی دوسری کمزوری یہ ہے کہ وہ خشک اور سوز و گداز سے عاری کلام کا مفروضہ قائم کرتے ہیں۔ حالاں کہ بہت سے شعر ”سوز و گداز“ سے عاری ہونے کے باوجود خشک یعنی بے کیف نہیں ہوتے۔ سوز و گداز شعر کی خوبی ہے، یہ مفروضہ ہمارے بہت سے نقادوں اور شاعروں کے درپے آزار رہا ہے۔ سوز و گداز دراصل ایک بے معنی اور غیر متفقہ اصطلاح ہے۔ خاص کر اردو میں، جہاں نقادوں نے سطحی جذباتیت اور اصلی جذبے میں فرق بہت کم کیا ہے، سوز و گداز کی اصطلاح ہر شاعر کے لئے استعمال ہوتی آئی ہے جس کے کلام میں غم جاناں یا غم دوراں کے فارمولے برتے گئے ہیں۔ مولانا کا یہ نکتہ بہت عمدہ ہے کہ خاص کر غزل میں غیر شاعرانہ الفاظ کا استعمال ناگوار ہے۔ لیکن انھوں نے اس کی وجہ پر اظہار خیال نہیں کیا۔ وجہ دراصل یہ ہے کہ ہماری غزل عربیت آمیز، نامانوس الفاظ کے علاوہ عام بول چال میں بکثرت مستعمل الفاظ سے

بھی گریز کرتی ہے جیسا کہ میں نے کہیں لکھا ہے، عربی کی الف لام ذال کی ترکیب اور غزل
 میں بہت کم صرف ہوئی ہیں اور ایسے الفاظ بھی بہت کم ہیں جن میں ش، ڈ، ز، یسرہ
 ہندی لاصح حروف ہیں۔ قصیدہ میں ان کا استعمال انتہہ زیادہ اور شعر میں اکثر ہوا ہے
 لہذا مولانا کے قول کو صحیح تر بنانے کے لئے یہ کہنا ہو گا کہ غزل کا ایک مخصوص ^{نقشہ} ^{مقام}
 مزاج ہے ایسے الفاظ سے حتی الامکان پرہیز کرنا چاہیئے جو اس لسانی مزاج سے مطابقت
 نہ رکھتے ہوں۔ اور خوش طبعی یا چھڑ چھاڑ والے طنزیہ اشعار کے علاوہ ایسے ہی اشعار
 میں غیر غزلیہ مزاج کے حامل الفاظ ملتے ہیں جن میں حقائق و اشیاء کے تعلق سے شاعر کا
 ذہنی اور جذباتی رد عمل نکھلتا ہے بلکہ تعقلاتی ہے۔ ہومن، ناسخ، یگانہ اور
 جوش کے کلام میں ایسی مثالیں اکثر ملتی ہیں۔

(۲۲) سقوط حرف مثل ک، و، ح وغیرہ اس بات سے قطع نظر کہ مولانا

کی نقل کردہ مثالوں میں سقوط حرف واو کی کوئی مثال نہیں ملتی یہ بات سمجھ میں آتی کہ انہوں نے ک،
 ک، و، ح وغیرہ کیوں لکھا؟ سقوط اگر غلط ہے تو ہر جگہ غلط ہے اس کے لئے چند حروف اختیار کرنا اور باقی
 کو محض وغیرہ کی صفت میں رکھنا غیر منطقی معلوم ہوتا ہے ہر حال سقوط ع کے بارے میں اپنے خیالات کا مفصل اظہار کرنا
 صفحات میں کر چکا ہوں۔ ہائے ہوز کے بارے میں بھی میں نے لکھا ہے کہ چونکہ بول بھال
 میں ہائے ہوز (اگر وہ لفظ کے شروع میں ہو) کبھی کبھی غائب ہو جاتی ہے، اس لئے
 ایسے مواقع پر اسے ساقط کرنے میں کوئی عیب نہ ہوتا چاہیئے۔ سب سے مشکل مسئلہ
 حالی کے مندرجہ ذیل شعر نے پیدا کیا ہے جسے حسرت موہانی نے سقوط حرف ک کی
 مثال میں پیش کیا ہے۔

باد صبا گئی پھونک کیا جانے کان میں کیا
 بھولے نہیں سالتے غنچے جو پیسرہ میں

شعر و مہارے کی مشہور شکل مثنیٰ اخبر (مفعول فاعل لاتن مفعول فاعل لاتن دربار) کے وزن پر کہا گیا ہے۔ مولانا کا خیال ہے کہ » باد صبا گئی چھونک « میں کاف ساقط الوزن ہے۔ اس حیرت انگیز رائے کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ حضرت مولانا عروسی سے نابلد تھے ورنہ وہ ایسے تصرف کو، جو تمام مشاعروں نے روا رکھا ہے اور جسے عروسی اساتذہ بھی صحیح قرار دیتے ہیں، محض اعتراض میں نہ لاتے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ ایسی تمام بحروں میں، جنہیں عروسی زبان میں شکستہ کہا جاتا ہے، یعنی جن میں مصرع دو ٹکڑوں میں تقسیم ہو جاتا ہے اور جن میں دوسرا ٹکڑا لکھو (خفیف حرکت) کے بجائے گرو (طویل حرکت) سے شروع ہوتا ہے پہلے ٹکڑے کے اختتام پر ایک حرف ساکن کا زیادہ کرنا جائز سمجھا جاتا ہے بعض مثالیں حسب ذیل ہیں۔

خون دل پیرین است ایسے مے کہ دہد زین	آب گل پرویز است آں خم کہ منہ و تنہا
انہاں کہ زہر آئید، آرنہ رہ آوردے	ایں قطہ رہ آوردہ است ز بہر دل انہاں
نیضیٰ بینش گداز حسن تو دانش گل	نکر تواند شہ کاہ کفہ تو حیرت فرا
مومن دودل و گرو غم کیوں یہ امید اثر	وہ ہی فلک سے ہنوز وہی زمیں ہے ہنوز

میر: کیا جانوں لذت درد اس کی جراحتوں کی

یہ جانوں ہوں کہ سینہ سب چاک ہو گیا

غالب: دل ہی تو ہے سنگ خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں

رو بیک گے ہم ہزار پار کوئی ہمیں ستائے کیوں

غالب: حال دل نہیں معلوم لیکن اس قدر غصہ

ہم نے بار بار ڈھونڈا تم نے بار بار پایا

تاکہ یہ گہرا ہنود طاق پرست پون باز
چھوڑیں شرک پوجا آتش آب و خاک باد

فیضی اور مومن کے اشعار بحر منسرح مطوی مکسوف (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن دوبارا میں ہیں۔ اس بحر کے بارے میں تو عروضیوں کا واضح قول ہے کہ اس میں فاعلن کو فاعلات کے ساتھ خلط ملط کر سکتے ہیں۔ محولہ بالا اشعار میں یہی کیا گیا ہے۔ اگر ان اشعار کو بحر بسیط (مستقلن فاعلن مستقلن فاعلن) کے مطوی وزن (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن) پر موزوں کیا جائے تو بات اور بھی صاف ہو جاتی ہے کہ اس بحر میں حشو اول کو مبعث کر کے فاعلن کی جگہ فاعلان یا فاعلات رکھ سکتے ہیں۔

دوسری بحر میں پر بخت کرنے سے پہلے اردو عروض میں ساکنات کا مقام سمجھ لینا چاہیے۔ اس کی مختصر تفصیل یوں ہے کہ اگر کسی حرف ساکن کے برابر کوئی متحرک آئے تو ساکن بھی متحرک ہو جاتا ہے۔ لہذا امن جوئے کا وزن فاعلات ہے۔ لیکن اگر دو ساکن اور ایک متحرک جمع ہوں تو ساکن دوم ساقط ہو جاتا ہے۔ معیار الاشعار میں راست گو کا وزن فاعلن قرار دیا گیا ہے محقق نے کہا ہے کہ اگرچہ راست گو کا وزن فاعلن ثقیل ہے لیکن اس کا وزن مفتعلن ثقیل تر ہے۔ اگر تین تین ساکن مصرع کے آخر میں اکٹھا ہو جائیں تو آخری دونوں کو ساقط کر سکتے ہیں (واقعہ یہ ہے کہ راست، زلیت وغیرہ الفاظ میں بھی تین تین ساکن ہیں اور امن میں دو ساکن ہیں، لیکن بعض عروضی امن کے الف و میم کو یک جا فرض کر کے محض فون کو ساکن قرار دیتے ہیں اور راست میں را کو الگ کر کے محض س اور ت کو ساکن گردانتے ہیں) بہر حال، بنیادی بات یہ ہے کہ تین ساکن والے لفظوں میں آخری ساکن کو حشون میں بھی ساقط کرنا درست ہے۔ چنانچہ عروض سیفی میں غ

کار دبر کش گوشت برگشتا سپ را

کا وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن دیا ہوا ہے، یعنی کار د کی حال، گوشت کی ت اور گشتا سپ کی پائے فارسی ساقط قرار دی گئی ہیں۔

زیادہ اہم بات یہ ہے کہ مصرع کے آخر میں اگر کوئی ساکن نہ رہے تو اسے تقطیع میں شمار کرنے یا نہ کرنے کی آزادی حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی شعر کا وزن بیان کرنے کیلئے اس کے مصرع ثانی کا لکھا جاتا ہے کیونکہ یہ پہلے مصرعے کے آخر میں کوئی حرف ساکن زاید ہو اور دوسرے مصرعے میں نہ ہو۔ یا دوسرے مصرعے میں زاید ہو لیکن پہلے میں نہ ہو۔ پہلی صورت کی مثال سودا کا یہ مقطع ہے۔

جو یہ کہتے ہیں کہ سودا کا قصیدہ ہے خوب

ان کی خدمت میں میں لیکر یہ نخل جاؤں گا

شعر کا وزن و بحر مل مثنیٰ مجنون محذوف مقطوع ہے نہ کہ مل مثنیٰ مجنون محذوف مقطوع مسبق یعنی مصرع اولیٰ میں "خوب" کی ب تقطیع میں شمار نہ ہوگی۔ دوسری صورت کی مثال غالب ہے

در خور عرض نہیں جو ہر بے داد کو جا

نگہ ناز ہے سرے سے خفا میرے بعد

یہاں شعر کا وزن و بحر مل مثنیٰ مجنون محذوف مقطع مسبق ہے نہ کہ مل مثنیٰ مجنون محذوف (جو مصرع اولیٰ کا وزن ہے) لیکن یہاں بھی "بعد" کی دال کو تقطیع میں نہ شمار کر کے وزن مجنون محذوف مقطوع پر تمام کیا جاسکتا ہے۔ یہ سب جھگڑے اس لئے پیدا کئے گئے کہ ہمارے یہاں ہر حرف کو ناپنے کی رسم ہے، مزید برآں یہ کہ اردو و فارسی میں بہت سے مصرعے دو یا دو سے زیادہ ساکن حرف رکھنے والے الفاظ پر ختم ہوتے ہیں، جب کہ عربی میں (بقول محقق) ایسا نہیں ہے۔ لہذا اس صورت حال سے بچنے کے لئے طرح طرح کے انوکھے راستوں سے نئے نئے زحافات محقق صاحب نے ایجاد کئے۔ حقیقت بہر حال وہی رہی کہ مصرع کے آخر میں اگر ایک ساکن نہ رہے تو اسے تقطیع میں شمار کرنے یا نہ کرنے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔

چنانچہ اساتذہ نے اپنے تصرف سے یہ اصول وضع کیا کہ عروض و ضرب میں مسبق (یا تبسغ) کی طرح کے دوسرے تغیرات بیک ساکن رکھنے والے (موازن کا اجتماع ایسے موازن کے ساتھ جائز ہے جن میں اس طرح کا تغیر بہ زیادت نہ ہو۔ شکستہ یعنی مصرع دو حصوں میں منقسم کر دینے والی بعض بحر وں کے حوالوں میں بھی اسی وجہ تغیر بہ زیادت یک ساکن رہا کرنے والے زحافات کا استعمال جائز قرار دیا گیا۔ مگر بالاشعار کی مثال اس کے ثبوت کے لئے کافی ہے۔

ایک بات یہ بھی قابلِ ملاحظہ ہے کہ شکستہ بحر وں میں یہ بھی فرض کر سکتے ہیں۔ کہ شعر دراصل مریع ہے، یعنی مصرع دو ہی رکن پر تمام ہو جاتا ہے (مفعول فاع لاتن وغیرہ) کتابی عروض (مثلاً معیار الاشعار) میں بھی اس کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ لہذا جب مصرع مفعول فاع لاتن پر ختم مانا جائے تو فاع لاتن کی جگہ فاع لی یا ن (یعنی روئے دل بر کی جگہ روئے دلدار) لکھا جاسکتا ہے اور اس بات کی آزادی ہوتی ہے کہ دلدار کی رے کو تقطیع میں نہ شمار کیا جائے یا فاع لی یا ن کو فاع لاتن کا ہم وزن قرار دیا جائے۔ حالی نے یہی کیا ہے۔

باد صبا گئی چھونک / کیا جانے کان میں کیا

اس مصرع کا وزن مفعول فاع لاتن، مفعول فاع لاتن یا نکل صحیح ہے » چھونک « کا ک تقطیع میں شمار نہیں کیا گیا ہے۔ یا اسے شمار کر کے مصرع کے پہلے ٹکڑے کا وزن مفعول فاع لی یا ن یا مفعول فاع لاتن پڑھے اور عروض کی کتابوں کے درق پیلے کہ اس پر کون سا زحاف وارد ہوا تو پتا چلے گا کہ اس کو مسبق کہہ سکتے ہیں ورنہ ایسی بحر وں میں عروض و ضرب کے علاوہ حوالوں میں بھی سالم اور مسبق کا اجتماع جائز ہے۔ بحر الفصاحت میں مختلف بحر کی ضمن میں ایسی متعدد مثالیں درج ہیں۔

اس بحث پر قول فیصل کی تلاش ہو تو آرزو دکھنوی کی ایک محضر، گنام لیکن انتہائی

پچھلے روز کے رس کتاب میزان الحروف کا مطالعہ کیجئے۔ (صفحہ ۳۰ تا ۳۱) آرزو لکھتے ہیں

..... اکثر زخافات سے دور کن مزاحف ہونے کے بعد یکساں

نہیں رہ جاتے اور انھیں کی تکرار سے وزن پورا کیا جاتا ہے
جیسے بحر رجز مثنوی مخبون مفتعلن مفاعیلن منقطن مفاعیلن

تو ایک مصرع ایک شعر کے حکم میں آجاتا ہے کیونکہ دور
لکھنوں پر نظام ترتیبی تمام ہو جاتا ہے۔ پھر دور کن مکرر
آکر حروف و حرکات کی مطابقت سے لفظی وزن کو
دیتے ہیں اور ہر شعر چار ٹکڑے کر کے بڑھا جاتا ہے
یہی وجہ ہے کہ عرف عام میں ایسی ہر بحر کو شکستہ بحر
کہتے ہیں۔

مصرع کے درمیانی وقفے بجائے سکون ساوی، سکون کبیر
کی نشان پیدا کر لیتے ہیں جہاں ایک ساکن آسانی سے ٹھپ

جاتا ہے۔ مثلاً غالب کے سندر بہ ذیل مطلع میں سے

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت / درد سے بھر نہ آئے کیوں

اویں گے ہم ہزار بار / کوئی ہمیں ستائے کیوں

ہر مصرع کے پہلے ٹکڑے میں ایک ساکن بڑھا ہوا ہے جس کا

وزن ہے۔ مفتعلن، مفاعیلان مکرر دوسرے دونوں ٹکڑوں

کا وزن مفتعلن مفاعیلن ہے۔

میرا خیال ہے اس مسئلے پر اس سے بہتر گفتگو ممکن نہیں، مزید کچھ لکھا محض

توضیح اوقات ہے۔

(۲۵) شکستہ ناروا | اس پر تفصیلی گفتگو پچھلے صفحات میں گزر چکی ہے۔ مزید بحث

کی ضرورت نہیں، صرف اس بات کا اعادہ کافی ہے کہ شکست ناز واک کی دریافت
معائب سخن کا بہترین کارنامہ ہے۔

(۲۶) ایطاکی و دیگر عیوت | ایطاکی حلی کے باب میں مولانا نے اپنے

اقوال پر رکھی ہے خود شوق نیموی کے بیانات میں کوئی نئی بات نہیں اٹھوں نے وہی باتیں
دہرائی ہیں جو اس سلسلے میں اساتذہ کہتے آئے ہیں۔ لہذا ضروری یہ ہے کہ ایطاکی اور
قافیے کے بارے میں کچھ بنیادی چھان بین کی جائے۔

مولانا کا بیان ہے کہ "قافیے کی جملہ خرابیاں عموماً اور ایطاکی حلی خصوصاً ناگوار
سماعت ہوتی ہیں۔" اس سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ قافیے کی بنیاد صورت پر ہے، صوت
پر نہیں۔ اگر یہ صحیح ہے تو قافیے کے بارے میں بہت سے مستند اقوال باطل ٹھہرتے ہیں
مثلاً ایطاکی متفق علیہ تعریف یہ ہے کہ قافیہ کا لفظاً و معنماً مکرر لانا ایطاکی ہے۔ لہذا یہ
بھی قول مستند ہے کہ اگر قافیہ معنماً مکرر نہ ہو تو ایطاکی نہیں یعنی کان بمعنی معدن اور کان
بمعنی گوش کا قافیہ درست ہے۔ اسی طرح علی بمعنی اوستیا اور علی بمعنی علی ابن ابی طالب
کا بھی قافیہ درست ہے۔ دوسرا مستند قول یہ ہے کہ خاص اور آس، بات اور
احتیاط وغیرہ قافیے (جن میں صورت مختلف ہے لیکن آواز متحد) بھی غلط ہیں۔ ظاہر
ہے کہ اگر قافیے کا حسن یہ ہے کہ اس میں تکرار نہ ہو تو کان بمعنی معدن اور کان بمعنی گوش
کا قافیہ بھی غلط ہونا چاہیے۔ معنی بدل جانے سے آواز تو بدلتی نہیں، اور نہ شکل بدل
جانے سے ہر جگہ آواز بدل جاتی ہے۔ جب سین اور ص کی آواز ایک سی ہے تو ان کا
قافیہ کرنے میں کوئی عیب نہ ہونا چاہیے۔

اصل بات یہ ہے کہ قافیے کے بارے میں ہمارے اساتذہ کے خیالات بنیادی
طور پر غلط ہیں۔ قافیے کی خوبی یہ ہے کہ اس سے تکرار صوت کی توقع پوری ہوتی ہے۔

لیکن اگر تکرار صوت سے یہ مراد لی جائے کہ جو آوازیں ایک مصرعے کے آخر میں آئی ہیں وہی بعینہ مکرر آئیں گی تو یہ تکرار ناگوار ہو جاتی ہے کیوں کہ اس سے تنوع کی توقع نہیں ہوتی۔ قافیہ کا لطف تکرار کے ساتھ تنوع میں ہے۔ اگر قافیہ پورے کاپورا مکرر لایا جائے تو وہ قافیہ نہیں ردیف بن جاتا ہے اور یہ قول صاحب المعجم ردیف بے قافیہ محال ہے۔ یعنی ردیف اسی وقت قائم ہوتی ہے جب قافیہ ہو اور قافیہ کی اصل شرط یہ ہے کہ اس میں تکرار کے ساتھ تنوع ہو۔ اگر محض تکرار یا محض تنوع ہو تو قافیہ منعقد نہ ہوگا۔

ایطاک کی تمام بحث کو اسی اصول کی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ قدیم عروضی حسب معمول پہلے اساتذہ سے زیادہ ہوشیار تھا۔ چنانچہ خلیل بن احمد نے مختلف المعنی لیکن متحد الصوت الفاظ کے قافیے کو (جسے ہمارے علماء جائز کہتے ہیں) غلط ٹھہرایا ہے۔ کامل عیار حنی ترجمہ معیار الاشعار مع متن از منظر علی اسیر (لکھنؤ ۱۹۰۳) میں صفحہ ۲۷ پر مندرج ہے کہ خلیل بن احمد تکرار قافیہ باختلاف معنی کو بھی داخل ایطاک جانتا ہے، الا بہ اختلاف اسم و فعل۔ فہمزل لدین فقرے حدائق البلاغت میں یہ نکتہ اچھا نکالا ہے کہ تکرار قافیہ بہ اختلاف معنی اس لیے عیب نہیں ہے کہ اس میں تجنیس کی صفت پائی جاتی ہے۔ لیکن قابل غور بات یہ ہے کہ تجنیس کی صفت کا حسن قافیہ کے عیب کو ذائل نہیں کر سکتا۔ ورنہ ہم تکرار قافیہ کے ساتھ اور بھی بعض صفتیں مثلاً ایہام کو روا رکھ کر تکراری قافیے کو درست گردانے میں حق بجانب ٹھہریں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ صحیح نہ ہوگا۔ ایطاک خفی کے باب میں حدائق البلاغت کی رائے بالکل درست ہے کہ اگر تکرار ظاہر نہ ہو تو وہ ایطاک خفی ہے (مثلاً حیراں و سرگرداں، دانا و بینا وغیرہ) اس طرح کے قوافی میری رائے میں یہ ہے کہ ان میں کوئی عیب نہیں۔ مولانا کا مذہب اس باب میں معتدل ہے کہ «ایطاک خفی سے سچا بہتر ہے لیکن اس کو محبوب اور متروک سمجھنا نہ مناسب ہے نہ صحیح۔» میں یہ کہتا ہوں کہ اگر یہ محبوب نہیں ہے تو اس سے سچا بہتر کیوں

قرار دیا جائے؟ میرا خیال یہ ہے کہ ایٹا محض ایٹا ہے، یعنی ایٹا کے حلی تو ایٹا ہو
 لیکن ایٹا کے خفی کوئی چیز نہیں۔ دانا، بنیا، آسان، انسان، دل نوازاں، چراغاں
 اس طرح کے قوافی میں مجھے کوئی عیب نہیں دکھائی دیتا۔ شوق صاحب نے ظلم یہ کیا
 ہے کہ وہ یہاں بھی مندی فارسی کی دیوار کھڑی کرتے ہیں اور بعض بعض صورتوں میں
 مندی قافیوں میں ایٹا کے خفی تشخیص کرتے ہیں۔ الف و لون علامت جمع اگر فارسی
 الفاظ میں ہو تو ایٹا کے حلی ہے، لیکن یہی الف و لون اگر مندی یعنی دیسی الفاظ
 میں علامت جمع ہو تو ایٹا نہ ہوگا، کیوں کہ ایک جگہ فارسی جمع ہے اور ایک جگہ
 دیسی (تباں، ہڈیاں، وزداں، آندھیاں وغیرہ) اساتذہ کی یہ رائے ان کی عروضی
 فکر کے کھوکھلے پن کو ظاہر کرتی ہے، کیوں کہ اگر معنی پر قافیے کا دار و مدار ہے تو تباں
 اور ہڈیاں کا قافیہ بھی اتنا ہی غلط ہونا چاہیے جتنا تباں اور وزداں کا غلط ہے،
 اس میں مندی اور فارسی کی بحث بے معنی ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ الفاظ کے
 لاحقات کو اصلی لفظ فرض نہ کرنا چاہیے۔ ممکن چھٹے فارسی میں ستم گر اور بت گر کا
 قافیہ اس لئے غلط قرار دیا گیا ہو کہ وہاں گر، مستقل لفظ فرض کیا جاتا ہو، لیکن
 اردو میں »گر« بمعنی »بنانے والا« کوئی مستقل لفظ نہیں ہے اور نہ ہی ہمارے یہاں
 الف و لون جمع کی مستقل اور مسلسل علامت ہے۔ ہمارے یہاں تو ستم گر، بت گر
 تباں، اور ہڈیاں، وغیرہ مستقل لفظ ہیں۔ اس لئے ان کا قافیہ کرنے میں کوئی ہرج
 نہیں۔ احتیاطاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ چونکہ ستم گر اور بت گر وغیرہ میں »گر« کی تکرار
 تنوع کے اثر کو کم کر دیتی ہے اس لئے ستم گر اور بت گر کا قافیہ اتنا خوش آہنگ نہیں
 جتنا مثلاً ستم گر اور اکثر کا ہوگا۔ تباں، وزداں، آندھیاں وغیرہ قافیے
 بالکل درست ہیں کیوں کہ ان میں الف و لون غنہ اس طرح اصل لفظ
 سے پیوست ہیں کہ لاحقے کی صورت ہی غائب ہو گئی ہے۔

یہی حالت بتوں، دلوں، سانچوں، سافرو، رہنمو وغیرہ کی ہے۔ دیسی الفاظ کے ساتھ جو کھوڑی بہت آزادیاں روا رکھی گئی ہیں کم سے کم اتنی ہی آزادیاں دیسی الفاظ کے ساتھ بھی جائز ہونا چاہیئے۔

حاصل کلام یہ ہے کہ ایطالیے شفی کا تصور باطل ہے۔ ایطالہ ضرور ایک عیب ہے لیکن یہ وہیں واقع ہوتا ہے جہاں قافیہ مکرر ہو اور کوئی صوتی تنوع نہ ہو۔ معنی کا تنوع معجز نہیں صورت کا اختلاف لیکن تلفظ کا اتحاد قافیے کا عیب نہیں۔ قافیے کی صحت و عدم صحت کے بارے میں ہندی فارسی کی بحث اٹھانا بے معنی ہے۔ بحر ضروری قیود لگانا (مثلاً مرا، ترا، سنا، ٹا، ہیاں، وہاں، مرا، ترا وغیرہ میں انتہائی زیادتی ہے، کیونکہ ان قیود کے پیچھے وہ بنیادی اصول بھی نہیں ہے کہ قافیے کا لفظاً و معنًاً مکرر لانا غلط ہے۔ مثلاً، ٹا، ہیاں، وہاں، مرا، ترا وغیرہ میں نہ لفظی تکرار ہے نہ معنوی۔ اس طرح کے قافیوں کو عیب ٹھہرانے میں صرف یہی فائدہ ہے کہ نکتہ چینی اور خردہ گیری کی آسانی رہی ہے اور ٹپ بونچوں کو ہلاد پر اپنی استاد کی دکھانے کا موقع فراہم رہتا ہے۔ ہائے عروصیوں نے اس قسم کی قیود و بند کو اہمیت دے کر شعر گوئی کے فن کو مشکل نہیں بلکہ مضحکہ خیز اور فن سے زیادہ نٹ کا تماشا بنا دیا۔

مولانا کا یہ اعتراض بالکل درست ہے کہ ع۔ ہمیں دماغ کہاں حسن کے تقاضا کا اور اس طرح کے دوسرے اشعار میں قافیہ اس لئے غلط ہے کہ زیر بحث شعر میں تقاضے کی جگہ سے تقاضا محض قافیے کی مجبوری سے لایا گیا ہے۔ لیکن یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ اسے قافیے سے زیادہ محاورے کی غلطی کہا جاسکے۔ کیونکہ دریا دنیا وغیرہ کے ساتھ تقاضا کا قافیہ بالکل درست ہے، لیکن زیر بحث شعر میں محاورہ تقاضا کی جگہ تقاضے جگہ پر ہے۔ اسی طرح مولانا کا یہ اعتراض بھی درست ہے کہ جو لفظ ردیف یا اس کا حصہ ہوا

مطلع کے علاوہ دوسرے اشعار کے آخر میں نہ لانا چاہیے جس سے تقابل ردیف کا دھوکا ہو۔

اس عنوان کے تحت مولانا نے نظم طباطبائی کا ایک
 (۲۷) غلط العوام | طویل اقتباس نقل کیا ہے جس میں بعض باتیں دل چسپ
 بعض محل نظر اور بعض بالکل مہمل ہیں۔ مولانا نظم کے اقوال کا محاکمہ یہاں ضروری
 نہیں کیونکہ خود حسرت موہانی نے ان پر کوئی استدراک نہیں کیا ہے بلکہ بحث کو بھیٹے
 ہوئے مندرجہ ذیل عبارت لکھی ہے جو اگرچہ نظم طباطبائی کے بیانات سے کلیتہً آم
 نہیں ہوتی لیکن غلط العوام کے موضوع پر تقریباً حسرت آخر کی حیثیت رکھتی ہے۔
 مولانا کہتے ہیں کہ »محاورہ عام کتنا ہی غلط ہو اس کے استعمال میں مفاد
 نہیں۔ البتہ محاورہ عوام جو صرف بعض عوام اور تہیلا کے دائرے تک محدود
 رہتا ہے اس کا استعمال بے شک معیوب اور قابل ترک ہے۔« اس میں صرف
 دو باتیں توجہ طلب ہیں۔ اول تو یہ کہ محاورہ عام کے استعمال میں »مفاد
 نہ ہوتا« اتنی انسب رائے نہیں ہے جتنی یہ کہ محاورہ عام کا اتباع مستحسن اور فصیح
 اور غلط محاورہ عام کو ترک کر کے بزعم خود اصلی اور صحیح عبارت لکھا معیوب
 و قبیح۔ ایسے ہی لوگوں کے لئے صاحب نے کہا تھا کہ شعر را بہ مدرسه کہ برد؟ دوسری
 بات یہ کہ محاورہ عوام اور محاورہ عام میں فرق کیوں کر ہو؟ مولانا نظم کی عبارت
 سے تو مترشح ہوتا ہے کہ جتنا بھی غلط العام ہے تقریباً سب غلط العوام ہے
 چنانچہ وہ تو سمجھ دار، وضع دار، علالت، یگانگت، جاگیرات، جہازات وغیرہ
 کو بھی غلط کہتے ہیں۔ اس کے برخلاف مولانا حسرت متروک استحالات
 (مثلاً، اہل دلوں، مگر بہ مگر یا تو اعدی غلطیوں یا معنوی غلطیوں و تنظیم بعض ظلم
 کہ فریاد، بیوروں بجائے بیوروں وغیرہ کو غلط العوام کہتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ دو

حضرات غلطی پر ہیں۔ غلط العام کا فیصلہ صرف اس طرح ممکن ہے کہ جن ادیبوں کے بارے میں عام طور پر رائے ہو کہ وہ زبان کے رموز سے واقف اور اظہار خیال پر کافی قدرت رکھتے ہیں، ان کی تحریروں میں اگر کوئی لفظ آئے تو چاہے وہ غلط ہی کیوں نہ ہو، اسے غلط العام فصیح کی صفت میں رکھنا چاہیے۔ مترادفات کو طے کرنے کے لئے اسی طرح کے معاصر ادیبوں کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

اس بحث میں بہت سی باریکیاں بھی ہیں جن پر سیر حاصل گفتگو کرنے کا موقعہ نہیں لیکن بعض اٹالے ضروری ہیں۔ مثلاً ایک سوال تو یہ ہے کہ مذکورہ موتث اور تلفظ کے بارے میں کیا طریقہ اختیار کیا جائے؟ ہماری زبان میں عربی فارسی کے بیسی ہزاروں الفاظ ایسے ہیں جن کا تلفظ اصل سے مختلف طریقے پر کیا جاتا ہے۔ بعض تو ایسے ہیں جن کا صحیح تلفظ اب بالکل متروک ہے، مثلاً شکوہ جس کا صحیح تلفظ شکوی اور پورش جس کا صحیح تلفظ پرش ہے۔ ایسے الفاظ کے بارے میں میری رائے یہ ہے کہ ان کا مستعمل تلفظ صحیح ہے اور صحیح یعنی اصلی تلفظ اردو کے لئے غلط ہے۔ دوسری طرح کے الفاظ (اور ان کی تعداد کثیر ہے) ایسے ہیں جن کا صحیح تلفظ شاذ ہو گیا ہے، مثلاً خاکہ جس کا صحیح تلفظ خاکہ اور وسط، جس کا صحیح تلفظ وسط (بروزن نظر) ہے۔ ان کے بارے میں میرا خیال یہ ہے کہ آپ جس طرح چاہیں بولیں، وقت آہستہ آہستہ خود ہی ایک تلفظ کو مقبول اور ایک متروک کر کے گا۔ تیسری قسم ان الفاظ کی ہے جن کا صحیح تلفظ صرف شعر میں مستعمل ہے (جیسے جمع، قطع، شہر و غیرہ) یہاں میری سفارش یہ ہے کہ شعر میں بھی ان کے مروج تلفظ (یعنی جمع، قطع، شہر سب بروزن خیر) کو جائز قرار دینا چاہیے لیکن ان کو بروزن خبر باندھنے پر اصرار نہ کرنا چاہیے۔ چوتھی قسم کے الفاظ وہ ہیں جن کا صحیح تلفظ متداول ہے لیکن غلط تلفظ بھی سنتے ہیں آتا ہے۔ یہاں میری رائے میں صحیح تلفظ پر اصرار کرنا چاہیے۔ مذکورہ موتث کا معاملہ یوں ہے کہ اگر کوئی

نقطہ ایک سے زیادہ ادیبوں نے مذکر یا مونث لکھ دیا تو اس کے مذکر یا مونث ہونے کے لئے اتنی شدت کافی ہوگی، بشرطیکہ ان ادیبوں کے بارے میں عام رائے ہو کہ وہ زبان کے رموز سے واقف اور اس کے ذریعہ اظہار پر کافی قدرت رکھتے تھے۔ مثلاً اقبال نے پرہیز کو مونث یا مذکر کیا ہے۔ اگر کسی دوسرے اہم ادیب کے یہاں بھی پرہیز مونث مل جائے تو اس کو مونث بھی مان لینے میں کوئی مضائقہ نہیں، لیکن چوں کہ اکثریت نے اسے مذکر لکھا ہے اس لئے مذکر کو غلط نہ کہنا چاہیے۔ اس سلسلے میں فارسی کے پرانے فرہنگ نگاروں کے اصول پر عمل کرنا مناسب ہوگا۔ انھوں نے بہت سے الفاظ کے مخصوص یا منفرد معنی محض ایک یا دو اہل زبان شاعر کے استعمال کی سند پر لکھے ہیں۔ فیصلہ اور سید احمد دہلوی نے بھی اردو کے بعض الفاظ کے معنی بیان کرنے میں یہ اصول اختیار کیا ہے۔ مولانا حسرت موہانی، داغ کا یہ شعر نقل کرتے ہیں۔

شکل اصلی سے کبھی رنگ تبدیل نہ ہوا
غنچہ گل ہو کے کھلا گل کبھی بلبیل نہ ہوا

اور کہتے ہیں کہ "تبدیل بجائے تبدیل جہلا کی زبان ہے۔ تعجب ہے کہ داغ نے اس کو کیوں کر جائز رکھائے؟ حالاں کہ ظاہر ہے جب داغ نے اسے جائز رکھا ہے تو یہ جہلا کی زبان کیوں کر ہوئی؟ فارسی شاعر نے درجہوں عربی الفاظ بدلے ہوئے معنوں میں استعمال کئے ہیں۔

(۲۸) تشو | تشو کے بارے میں مولانا نے جو کچھ لکھا ہے، حرف بہ حرف صحیح اور اکثر اشعار کے لئے تازیانہ عبرت ہے۔ کمی صرف یہ ہے کہ انھوں نے صرف چند الفاظ اور وہ بھی دو حرفی الفاظ مثلاً تو یہ، اب، پس وغیرہ کی تشویت سے بحث کی ہے۔ تشو کا تفصیلی مطالعہ زیادہ وسعت چاہتا ہے۔ آئندہ صفحات میں اس مسئلہ پر کچھ گفتگو ہوگی۔

(۲۹) ذومعنی مشتق مصدر کا استعمال

اصلاً یہ چیز وہی ہے جسے جگت کہتے ہیں۔ معلوم نہیں مولانا نے اسے کیوں الگ عنوان کے تحت رکھا۔ وہ خود ہی کہتے ہیں کہ ”دور از کار باتوں کی ہے لطفی ضلع جگت کی ہے لطفی سے کم نہیں بلکہ کچھ زیادہ ہی ہوتی ہے۔“ ضلع جگت کے باب میں طباطبائی نے بڑی عمدہ بات بھی ہے کہ ”جہاں محض ضلع پونے کے لئے محاورے میں تصرف کرتے ہیں وہاں ضلع برا معلوم ہوتا ہے اور جب محاورے پورا اترے تو یہی ضلع پونا حسن دیتا ہے۔“ رعایت لفظی پر جو گفتگو پچھلے صفحات میں آچکی اور مولانا نظم کے اس جملے کے بعد اس مضمون پر مزید خامہ فرسائی کی ضرورت نہیں۔ حسرت ہو ہائی کو تنزین شعر سے کوئی دلچسپی نہ تھی کیونکہ وہ موضوع کو مہلت سے الگ سمجھتے تھے۔ انھیں یہ احساس نہ تھا کہ مہلت اگر خوبصورت ہو تو موضوع بھی خوبصورت ہو جاتا ہے۔

(۳۰) زیادتی زحاف یا رکن

زیادتی زحاف بے معنی فقرہ ہے کیونکہ زحاف ایک طرح کا تغیر ہے جس کے ذریعہ شعر کا وزن متغیر ہوتا ہے، یہ یا تو غلط ہو گا یا درست ہو گا۔ زیادتی کمی کا کوئی تصور زحاف کے ساتھ نہیں ہے۔ مولانا نے زیادتی رکن کی ضمن میں غالب کی مشہور مثال پیش کی ہے۔

دل رک رک کر بند ہو گیا ہے غائب

وہ نظم طباطبائی کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ اس مصرع میں دو حرف وزن زبانی سے زائد ہو گئے ہیں۔ نظم طباطبائی کے اس ایراد نے بڑی شہرت پائی اور اس

پر مشتمل تبارکناواقفیت کا ثبوت دیا ہے۔

(۳۱) قافیت، طوغیرہ
اس پر گفتگو قافیے کے بیان میں گزر چکی ہے۔

(۳۲) کے سے کی جگہ کے ایسے

معلوم ہوتا ہے کہ رسالے کے اختتام تک آتے تے مولانا کو یہ محسوس ہونے لگا کہ معائب کی فہرت ابھی کافی حد تک طویل نہیں ہوئی ہے، اس لئے وہ خودہ گیری پر مائل ہو گئے ان کا یہ بیان کہ ”لکھنؤ اور نواح لکھنؤ میں کے، سے کی جگہ بات چیت کے وقت کے ایسے بھی بولتے ہیں۔ یہ تقریریں جائز ہے مگر تحریر خصوصاً نظم میں بلاشبہ اچھا نہیں معلوم ہوتا۔“ اس وجہ سے محل نظر ہے کہ وہ خود کہہ چکے ہیں کہ محاورہ کتنا ہی غلط کیوں نہ ہو لیکن اس کے استعمال میں مضائقہ نہیں۔ اگر لکھنؤ اور نواح لکھنؤ میں محاورے عام کے ایسے کی جگہ کے سے روارکھتا ہے تو اعتراض کی گنجائش نہ رہی۔ موجودہ محاورے کے اعتبار سے کے سے کے ایسے جیسے سب روا ہے۔

(۳۳) ہی حرف حم کا غلط استعمال

مولانا کا ارشاد بالکل سچا ہے کہ ”ہی“ کو اسی لفظ کے فوراً بعد استعمال کرنا چاہیے جس پر زور دینا مقصود ہو۔ لیکن موجودہ محاورہ آہستہ آہستہ لفظ ”ہی“ کی جگہ بدلنے پر مائل ہو رہا ہے۔ سچا پنچہ یہ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

میں نے ہی آپ کو خط لکھا تھا
یہ کتاب لکھنؤ میں ہی مل جائے گی

دھوپ کی ہی تبش کیا کم تھی

پاؤ بھر ہی گھی بہت ہو گا

ان تمام جملوں میں "ہی" اپنی روایتی جگہ پر نہیں ہے، لیکن غلطی محسوس نہیں ہوتی۔ وجہ یہ ہے کہ جس لفظ پر زور دینا مقصود ہو اگر اس کے بعد کوئی علامت فاعلی حرف جار، اسم مقدار وغیرہ آجائے تو "ہی" کو اس کے بعد رکھتے ہیں۔ یعنی میں نے آپ کو خط لکھا تھا کی جگہ میں نے ہی آپ کو خط لکھا تھا بولتے ہیں۔ یہی محاورہ عام ہے اور میرے خیال میں اس کا نتیجہ کرنا چاہیے۔

(۳۴) اردو میں بعض لفاظ مثلاً سیہ استعمال بلا اضافت

مولانا کا ارشاد ہے کہ سیہ، گتہ، وغیرہ محفقات صرف فارسی میں ہیں، اس لئے ان کو اردو میں مرکب صورت لکھنا جائز لیکن مفرد نا جائز ہے۔ یہاں بھی میں ان سے متفق نہیں ہوں۔ جب کسی لفظ کی محف صورت اردو میں مروج ہو چکی ہے تو پھر اس کو محض فارسی کا سمجھنا زیادتی ہے۔ نگاہ، نگہ، شاہ، خہ، گناہ، گتہ، سیاہ، سیہ، گیاہ، گیا، گیہ، پناہ، پنچہ، وغیرہ اساتذہ نے استعمال کئے ہیں۔ ان کا وہی حکم ہے جو لون غتہ والے الفاظ کو بے لون غتہ یا با لون غتہ صرف کرنے کا ہے۔ اس سلسلے میں اصولی بحث گزشتہ صفحات میں ملاحظہ فرمائیے۔

(۳۵) بے پردگی اور سخافت مضمون

مولانا کا خیال ہے کہ ایسے اشعار جن سے معشوق کا بازاری، بدچلن یا ہر جائی ہونا ثابت ہو، محبوب ہیں۔ اسی طرح وہ ایسے اشعار پر بھی معترض ہیں جن میں بزرگان دین و مذہب کا مذاق اڑایا گیا ہو۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کے اشعار کو اچھا نہیں کہہ سکتے لیکن

عام طور پر اس کی وجہ یہ ہوگی کہ ایسے اشعار میں اسلوب جذبے کی کوئی ندرت نہ ہوگی
ایسا موضوع چونکہ یہ مشکل ہی تخلیقی تہ داری یا معنویت کا حامل ہو سکتا ہے اس
لئے شعر بھی اچھا نہ ہوگا۔ ورنہ اصولی طور پر یہ ممکن ہے کہ ایسا شعر بھی کسی ایسی ندرت
یا نزاکت کا حامل ہو جو اسے قابل قبول بنائے۔ مولانا کی بحث صرف غزل کے اشعار
تک محدود ہے، ورنہ ہجو اور طنز و مزاح میں اکثر اچھے شعر ایسے اسلوب ادایا مہموں
کے حامل ہوتے ہیں جن کو مولانا کی متانت نیگز نہیں کر پاتی۔ خود غزل میں خوش
طبعی اور چھپر چھاڑ کے مضامین عہد قدیم سے بندھتے چلے آئے ہیں۔ ان کی خوبی
یہی ہے کہ ان میں کوئی بے تکاپن، کوئی scandalous یا shock کر دینے والی
بات ہے۔ داغ کا شعر جس کے پائے میں مولانا کہتے ہیں کہ ”میت اور لاش و بیوہ
مکھوہ الفاظ کے علاوہ میت کا اٹھ کھڑا ہونا بہ غایت ناگوار سخیف مہمون ہے“
در اصل خوش طبعی کا شعر ہے۔ اور اس کے لئے بے تکاپن ہی میں اس کا لطف ہے۔

میت یہ میری آ کے دل ان کا دہل گیا

تعظیم کو جو لاش مری اٹھ کھڑی ہوئی

اس طرح کے اشعار وہی سے لے کر سلیم احمد اور ظفر اقبال کی غزلوں میں عام
ہیں۔ غزل کو چھوٹی موٹی اور پرست کی بو بونا کر رکھنے کی کوشش حالی نے شروع
کی تھی اور یہ سچی اس درجہ مشکور ہوئی کہ لوگ اسے محض آہ و زاری اور ہجر و فراق
تک محدود رکھنے لگے۔ ہجر و فراق میں سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ جب معشوق سے ملاقات
نہ ہوگی تو وہ تمام جسمانی افعال و حرکات جو وصال میں ہم سے سرزد ہوتے ہیں، از خود
ٹلٹ باہر ہو جائیں گے۔ ہم لوگوں میں یہ خیال عام ہے کہ عشق اسی وقت
تک مستحسن ہے جب تک اس میں بوس و کنار وغیرہ نہ ہو۔ پاکیزگی سے مراد یہ لی گئی
ہے کہ انگلی سے بھی چھو ناگناہ سمجھا جائے۔ ایسی صورت حال میں غزل کے وہ تمام مضامین

جو میر و مومن وغیرہ نے روار کھے تھے، میسوب قرار دیے گئے اور وہ سب چھڑ چھاڑ کھیل
 کو درجہائی سطح پر معشوق کا مشاہدہ چھوڑا بہت پھکڑ پین، جو میر تو میر، غالب جیسے تجرید
 پسند اور تعقل کو ش کے یہاں بھی تھلک اٹھا ہے، غزل کے کنوار پن پر بھینٹ پڑھا
 دیے گئے۔ یہاں تک کہ مولانا حسرت موہانی جو خود فاسقانہ شاعری کے بڑے مداح
 اور مبلغ تھے، بے تکے پن، لفظی و لسانی مشق اور خوش طبع چھڑ چھاڑ کو برا کہنے لگے۔
 ایسا نہیں ہے کہ غیر سنجیدگی غزل کا لازمی جز ہے یا غیر سنجیدہ اشعار کی وہی معنوی
 قدر و قیمت ہے جو ایسے اشعار کی ہے جن میں معنی کی دنیا میں آباد ہیں۔ غیر سنجیدہ قسم کے
 اشعار میں حیثیت الجنس اتنے معنی خیز نہیں ہو سکتے جتنے درون بینی، کشف ذات و کائنات
 اور اظہار ذات پر مبنی اشعار ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ غزل یا شعر کی
 کی نضاء کو اکڑم حالبس اور پسینہ میں شرابور کر دیا جائے۔ ہر وقت نہ سہی تو کبھی کبھی
 سہی، لیکن غزل کا شاعر بھی ہماری آپ کی طرح کا انسان بن جائے تو کیا ہرج ہے،
 ایسا بھی کیا ہے کہ شاعر بے چارہ ڈکنس کی ہیروئنوں کی طرح مسلسل قبض کا شکار ہوا اور
 اس کی لغت میں جائے ضرور کی جگہ نہ ہو۔

”معائب سخن“ کے غیر معمولی کتاب ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ جگہ جگہ اختلاف کرنے کے
 باوجود جگہ جگہ مولانا کی فکر کے تقلیدی، غیر تنقیدی اور غیر تجزیاتی رجحان کے احساس کے باوجود
 مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ فن شعر کے بہت سے رموز تجھ پر اس وقت پوری طرح منکشف
 ہوئے جب میں نے معائب محاسن کا مطالعہ کیا۔ صفحات بالا میں بہت سی باتیں ایسی ہیں جو

مولانا کی کتابیں پڑھے بغیر میرے ذہن میں نہ آتیں۔ ایک طرح سے ان رسالوں اور علی الخصوص
 ”محاسب کائنات“ کی وہی اہمیت ہے جو ”مقدمہ شعروشاعری“ اور ”ہجاری شاعری“ کی ہے۔ یعنی ان
 کتابوں سے اختلاف ممکن بلکہ ضروری ہے لیکن ان کو نظر انداز کرنا بہت بڑی غلطی ہوگی۔ گزشتہ نسل
 کے نقادوں نے ان تین کتابوں سے وہی کچھ حاصل کیا جو وہ چاہتے تھے انہوں نے من حیث المجموع ان کا
 مطالعہ نہ کیا۔ یہ ان کی تنقید میں بہت بڑی کمی رہ گئی۔

باب پنجم

غلطی عیب نہیں ہے

اس عنوان کا مطلب یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ غلطی حسن یا ہنر ہے، مقصود صرف یہ ہے کہ شعر میں غلطی اور شعر میں عیب دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ غلطی محض غلطی ہے، اگر نہ ہو تو اچھا ہے لیکن اس کی موجودگی میں بھی شعر اچھا ہو سکتا ہے۔ اس کے برخلاف عیب ایک خرابی ہے اور شعر کی مستقل خرابی کا باعث ہوتا ہے۔ شعر میں اگر عیب ہے تو وہ شعر اچھا نہیں ہو سکتا، غلطی ہے تو ممکن ہے غلطی کے باوجود شعر اچھا ہو۔ مولانا حسرت موہانی نے اپنی کتاب معارف سخن میں یہاں گڑبڑ کی ہے کہ وہ عیب اور غلطی کو ایک ہی درجے میں رکھ گئے ہیں، بلکہ ان کا زیادہ تر زور غلطیاں دکھانے پر صرف ہوا ہے، عیب کی طرف انھوں نے کم توجہ کی ہے۔

فنی حیثیت سے شعر کا مطالعہ دراصل اس بات کا مطالعہ ہے کہ جو مضمون ادا ہوا ہے وہ الفاظ میں کس طرح سے اور کس طرح کے الفاظ میں ادا ہوا ہے۔ قدیم نقاد اس نکتے سے باخبر تھے لیکن چونکہ انھوں نے اصول تنقید مدون نہ کئے تھے یا ان کے زمانے میں اصولوں کے

مدون کرنے کا رواج ہی نہ تھا، اس لئے ان کی علمی تنقید کو نظریاتی اور تجرباتی پشت
پناہی نہ حاصل ہو سکی۔ حالی اور ان کے متبعین نے نظریات اور اصول مدون کئے
لیکن انھوں نے فنی مباحث کو پس پشت ڈال دیا۔ نظم طباطبائی اور حسرت یا اورنگ
آئیے تو اثر لکھنوی وغیرہ جو قدیم تنقید کے دلدادہ تھے، ایک طرف تو حالی سے متاثر تھے
اور دوسری طرف نظریہ سازی میں کمزور تھے۔ اس طرح موضوع کی ہیئت پر برتری کا
مفروضہ ان لوگوں سے نہ ٹوٹ سکا۔ انھوں نے فنی نکات پر گفتگو کی لیکن اکثر خلط
مبحث ہی کرتے رہے۔

اس بات کو تسلیم کر لینے کے بعد کہ فنی حیثیت سے شعر کا مطالعہ ممکن ہے اور اس
مطالعے کا لازمی نتیجہ یا تقاضا یہ نہیں ہے کہ موضوع یا محصل مفہوم کی اہمیت کو نظر انداز
کر دیا جائے، بلکہ شعر کی ایک واقعی مثنیات بھی ہو سکتی ہے اور موضوع اسی حد تک شعر میں
سما سکتا ہے جس حد تک وہ الفاظ کے ذریعہ ظاہر ہو سکا ہے۔ ضروری ہو جاتا ہے کہ شعر کے
فن کا مطالعہ از سر نو کیا جائے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ شعر کا اسلوب ہی سب کچھ ہے
اس معنی میں کہ ایک مضمون کو دو مختلف اسالیب میں ادا کیجئے تو مضمون کچھ نہ کچھ مختلف
ہو رہا ہو جائے گا۔ شعر میں معنویت اسی طرح آتی ہے کیونکہ مضامین تو بہت سارے ایسے
جو عام اور متداول ہیں ان کو ادا کرنے کے طریقے مختلف ہو جائیں تو مضمون بھی اس حد
تک بدل جائے گا جس حد تک ادائیگی کا طریقہ بدلا ہے۔ ایسے دو شعروں کا وجود نہیں ہے جو
بالکل متحد المضمون ہوں لیکن پھر بھی مختلف شعروں۔ اگر ایک شعر کا مضمون کسی دوسرے
شعر کے مضمون سے بالکل متحد ہے تو وہ اس شعر کی ہو ہو نقل ہی ہو گا، دوسرا شعر نہ ہو گا۔
مثلاً ظاہر ہے کہ سرخ، لال، احمر یہ سب الفاظ عمومی طور پر ایک ہی معنی رکھتے ہیں لیکن یہ ظاہر
ہے کہ جو سرخ ہے وہ لال نہیں ہے اور جو سرخ یا لال وہ احمر نہیں ہے۔ لکے نے اسی لئے کہا
تھا کہ جو لفظ شعر میں استعمال ہو جائے چاہے وہ حرف جار کی طرح کا عام اور عمومی لفظ کیونکہ ہو

بالکل مفرد اور لاثانی ہو جاتا ہے ۔

جب بہت سے الفاظ ایک عام مفہوم کو ادا کر سکتے ہیں لیکن شعر میں یقیناً اور شعر میں غالباً ایک لفظ اپنے مراد کے بالکل برابر مفہوم نہیں رکھتا تو یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ شعر میں معنی کی کثرت اسی وقت ممکن ہے جب الفاظ غیر ضروری طور پر استعمال کے جائیں کثرت الفاظ اور کثرت معنی ایک ہی جگہ نہیں ہوتی حیثیت سے شعر گوئی کا بنیادی اصول یہ ہے کہ الفاظ کم سے کم استعمال کے جائیں لیکن شعر مکمل معلوم ہو یا اگر کچھ مقدرات ہوں تو ذہن ان کی طرف فوراً منتقل ہو سکے ۔ دو الفاظ یا دو فقرات یا دو مصرعوں کے درمیان معنوی خلیج دوسری چیز ہے یہاں بات صرف اس مشینی طور کی پوری ہے جس کے ذریعے الفاظ شعر میں باندھے جاتے ہیں ضروری یہ ہے کہ شاعر کم سے کم الفاظ استعمال کرے لیکن غیر تکلیف کا احساس نہ ہو۔ فنی اعتبار سے شعر گوئی کے تمام عیوب اسی اصول کی پابندی نہ کرنے کی وجہ سے معرض وجود میں آتے ہیں ۔ اگر الفاظ اتنے کم ہیں کہ شعر نامکمل رہ گیا تو گو یا اظہار نامکمل رہ گیا ۔ یا الفاظ تو موجود ہیں لیکن ان سے وہ مفہوم ادا نہیں ہوتا جو شعر کا مقصد ہے یا الفاظ مفہوم کی تعمیر میں ہماری مدد نہیں کرتے تو اظہار ناقص رہ گیا ۔ ناقص یا نامکمل ۔ اظہار شعر کا عیب ہے کیونکہ یہی ایک ایسی کمی ہے جو شعر کا مقصد پورا کرنے میں سد راہ ہوتی ہے ۔ غلطی میں یہ صورت نہیں ہوتی کیونکہ غلطی کے باوجود شعر کا مقصد پورا ہو سکتا ہے ۔ اگر شاعر نے مذکور کو موت یا مذد دیا اور واحد کو جمع لکھ دیا یا کوئی بھی ایسی صورت اختیار کی جو قواعد یا محاورے کے خلاف ہے تو اس سے شعر کے مقصد میں کوئی فرق نہیں پڑتا ۔ مذکور موت ہی کو لیجئے بعض مثالیں حسب ذیل ہیں ۔

اقبال : ضمیر لالہ کے لعل سے ہوا لب ریز

اشارہ پاتے ہی صوفی نے توڑ دی برہنہ

نفی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا

دی ہے جائے دہن اس کو دم ایچ لکھیں

ناسخ :- کسی دل تک رسائی ہو سکے تو عشق ہی یہ بھی
عزیز و گر نہیں معراج ممکن عشق اعظم کا
مخت، دل جھٹکے ہے یوں جھٹم ہے پرکے دی
تو کہے جگنو ہے اس میں کہ شررباندہ جگ ہے

مصطفیٰ :

ناسخ کا شعر تو معمولی ہے لیکن معراج کو مذکر باندھے سے شعر میں کوئی ایسی خرابی واقع نہیں ہوئی جسے
اظہار مدعا کا نقص کہا جاسکے۔ یہ ضرور ہے کہ اسے باسانی مونت کیا جاسکتا ہے۔ اقبال نے
پرہیز کو مونت باندھا ہے اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ شعر پھر بھی لا جواب رہتا ہے۔ میں پچھلے کلم
بیش پندرہ برس سے کوشش میں ہوں کہ کسی صورت سے دوسرا مصرع اس طرح کہدوں کہ اس
کا معیار ویسا ہی بلند ہے مگر پرہیز مذکر بندھا جائے، لیکن کام یابی نہیں ہوئی۔ غالب نے اثبات
کو مذکر بھی لکھا ہے جو صحیح ہے۔

ہے رنگ لالہ و گل و نسرب جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اثبات کی تذکر کے قائل تھے۔ پھر بھی انہوں نے نفی سے کرتی ہے
اثبات تراوش گویا لکھا، یعنی حبالن بوجھ کر غلط لکھا۔ لہذا اس شعر میں
اثبات کا ذکر نہ ہونا کوئی ایسا مقم نہیں پیدا کر رہا ہے جس کی بنیاد پر وہ شعر کو ناکام یا نامکمل سمجھتے۔
بلکہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ نفی سے کرتا ہے اثبات تراوش گویا بالکل سامنے کی اصلاح تھی لیکن
غالب نے اس لئے نہیں قبول کی کہ کتاب میں الف بہت دب جاتا ہے اور آئنگ میں مغل ہوتا ہے۔
یعنی اگر غلطی نہ ہوتی تو شعر میں ایک غیر ضروری بد صورتی پیدا ہو جاتی۔ بہر حال موجودہ صورت
میں تینوں شعروں کے بلے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگرچہ ان میں مذکر مونت کی غلطی ہے لیکن چونکہ
ادائے مطلب میں کوئی نقص یا شعر کی تکمیلیت میں کوئی کمی نہیں واقع ہوئی، اس لئے تینوں شعرا
سے غلطی کا ارتکاب تو ہوا لیکن اس غلطی نے شعر کی خوبی کو منوخت نہیں کیا۔ اس سے یہ نتیجہ بھی نکلتا

ہے کہ ایسی غلطی عیب ہے جو شعر کی خوبی یا خوبیوں کو منسوخ کر دے۔ غلطی کے مضمون کو غالب نے خوب باندھا ہے جب وہ کہتے ہیں غلطی ہائے مضامین مستوجب چھوڑ یعنی نالے کو رسا باندھنا مضمون کی غلطی ہے، لیکن یہ ممکن ہے کہ جب نالے کو رسا باندھا ہو تو مضمون غلط لیکن عیب بندھا ہو۔ مصحفی کے شعر میں بھی شر کو مذکر لکھ سکتے ہیں اگرچہ ردیف بدل جاتی ہے، لیکن شعر اس قدر خوب صورت اور دونوں تشبیہیں آنسو اور نحت دل کے لئے اتنی مناسب ہیں کہ شر کا موٹا بندھنا معمولی بات معلوم ہوتا ہے۔

تذکیر و تانیث ہی نہیں قواعد روزمرہ اور محاورے کی درجنوں غلطیاں شعرا سے سرزد ہوتی رہتی ہیں لیکن اکثر تو شعر کی خوبی کے سامنے بالکل نظر انداز ہو جاتی ہیں اور کبھی کبھی جیب ان پر نگاہ پھرتی بھی ہے تو وہ غلطیاں بہت اہم نہیں معلوم ہوتیں کہوں کہ شعر سے جو کچھ حاصل ہوتا ہے کبھی کبھی انھیں غلطیوں کی وجہ سے حاصل ہوتا ہے اور کبھی کبھی ان اغلاط کے باوجود شعر سے اتنا کچھ حاصل ہو جاتا ہے کہ پھر اس پر ایراد کرنا محض خردہ گیری معلوم ہوتی ہے۔ حسرت موہانی کو بھی اس بات کا احساس تھا۔ چنانچہ وہ ذوق کو غالب اور مومن سے صحیح تر سمجھتا مانتے ہیں لیکن غالب اور مومن کو ذوق پر فوقیت دیتے ہیں۔ ہائے زمانے میں فیض اس کی بہترین مثال ہیں۔ ممکن ہے بہت سے استاد شاعر کے مقابلے میں فیض کے یہاں اغلاط زیادہ ہوں لیکن اس کے باوجود فیض کا کلام ان سب اساتذہ پر بھاری ہے۔ اثر لکھنؤی نے فیض کی خوبیوں کی تحسین کے ساتھ ساتھ اس بات پر افسوس کا اظہار کیا تھا کہ وہ زبان و بیان کا سحاف نہیں رکھتے اور یہ کہ اگر وہ الیا کرتے تو ان کی شاعری اور بھی اچھی ہو جاتی۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اغلاط کا نہ ہونا شعر کی ایک اہم اور اہمائی خوبی ہے لیکن اغلاط سے اس درجہ احتراز کرنا کہ اچھا شعر بھی ترک ہو جائے دانش مندی نہیں۔ مصحفی اور اقبال اگر اتنے محتاط ہوتے تو وہ شر اور پرہیز کو مذکر باندھنے کے جکر میں اتنے عمدہ شعر سے ہاتھ دھو بیٹھتے۔ یا اقبال مندرجہ ذیل شعر میں خود نگہداری (یعنی خود پرہیز) کی محذوش ترکیب کو ترک کر کے ایک ایسا شعر گواہیتے جو اس تمام غزل نما نظم یا نظم نما غزل

میں جو خود اعلیٰ معیار کی ہے چہراغ کی طرح روشن ہے۔ بال جبریل علیہ السلام

بنایا عشق نے دریائے ناپید اکراں مجھ کو

یہ میری خود نگہ داری مرا ساحل نہ بن جائے

غالب نے دعویٰ کیا تھا کہ وہ جب تک کسی لفظ یا ترکیب کو اساتذہ کے یہاں نہیں دیکھ
لیتے، اسے شعر میں نہیں باندھتے۔ ظاہر ہے کہ یہ دعویٰ غلط تو ہے ہی کیوں کہ انھوں نے
سیکڑوں نئی ترکیبیں ایجاد کی ہیں، لیکن اس دعوے کے باوجود اس شعر کو اپنے دیوان
میں شامل کرنے میں عذر شاید غالب کو بھی نہ ہوتا۔ دریائے ناپید اکراں کی مناسبت
سے ساحل جو دریا کی نگہ داری کرتا ہے اس قدر معنی خیز ہے کہ کوئی اچھا شاعر اسے
ترک نہیں کر سکتا اور اس کی خاطر "خود نگہ داری" کے غلط ہونے کا خدشہ بھی قبول کر سکتا ہے

اگر شعر میں کوئی حسن نہ ہو تو غلطی یقیناً ناقابل برداشت ہو جاتی ہے۔ چہاں کہ رشید احمد

صدیقی نے کہا ہے کہ بعض لوگوں کے کلام میں یہ خوبی ہوتی ہے کہ اس میں کوئی خرابی نہیں ہوتی

لیکن اس میں خرابی یہ ہوتی ہے کہ کوئی خوبی بھی نہیں ہوتی اس قول کا تعلق محض بندش

کی سستی یا پختی سے نہیں ہے۔ بندش کی سستی کی تعریف یہ ضرور ہے کہ شعر میں کوئی غلطی نہ

ہو لیکن کوئی حسن بھی نہ ہو۔ لیکن اس کے علاوہ یہ نکتہ بھی توجہ طلب ہے کہ جہاں بندش

سست ہوگی وہاں غلطی نہیں تو کوئی نہ کوئی عیب ضرور ہوگا۔ شرط صرف بھونڈھنے کی

ہے اگر شعر حسن سے عاری ہو، عیب سے بھی عاری ہو اور اس میں غلطی بھی ہو تو اس سے

زیادہ غیر شعر کچھ نہیں ہو سکتا۔ عیب دار شعر کے لئے ممکن ہے کہ وہ شعر ہو لیکن ناقص ہو عیب

و حسن سے عاری شعر کی وقعت خراب شعر سے بھی کم ہوتی ہو اور اس میں غلطی بھی ہو تو کڑوے نم

پر کر بلا جڑھنے کا لطف آجاتا ہے۔ فیض کے یہاں جہاں بہت سے شعر ایسے ہیں جو غلطی کے

باوجود اچھے ہیں یعنی ان میں کوئی عیب نہیں ہے تو ان کے بعض ہم عصر شعراء کے کلام میں ایسے

بھی شعر بہت ہیں جو عیب و حسن سے عاری ہیں اور ان میں غلطی بھی ہے۔

غلطی کی تعریف میں اس طرح یقین کرتا ہوں کہ وہ استعمال جو قواعد یا روزمرہ یا محاورے یا کسی اصول مثلاً اصول قافیہ کے خلاف ہو غلط ہے۔ لیکن شرعیہ بھی ہے کہ غلطی انہماک مطلب یعنی مقصود کے شر کے پورے ہونے میں نخل نہ ہو۔ خلاف محاورہ کی بعض مثالیں فیض کے یہاں دیکھئے۔

(۱) نہ سوال وصل نہ عرض غم نہ حکایتیں نکامیں
ترے عہد میں دل زار کے بھی اختیار چلے گئے

یہاں حکایتیں بات چیت کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ حالانکہ حکایت بمعنی بات چیت تو ہے لیکن جمع کی صورت میں حکایتیں بمعنی کہانیاں ہے۔ اس غلطی کے باوجود شعر اس لئے اچھا ہے کہ دل زار کی مجوریاں خود اس کے اختیارات پر دال ٹھہرائی گئی ہیں اور وہ اختیار بھی اس سے چھین گئے ہیں۔ ”عہد“ کا لفظ معشوق کی ستم رانی یا حکم رانی کے اعتبار سے کس قدر مناسب ہے، اس کا اندازہ کرنے کے لئے درد کا مطلع دیکھئے۔

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا

پر ترے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا

لفظ ”عہد“ نے معشوق کو عام انسان کی سطح سے اٹھا کر حاکم کے درجے پر بٹھا دیا ہے فیض کے شعر میں اس کی وجہ سے ایک سیاسی معنویت بھی آگئی ہے جو شعر کے حسن میں اضافہ کرتی ہے۔ مزید معنویت چلے سیاسی ہو یا غیر سیاسی ہو یا غیر سیاسی شعر کا حسن ہے۔

(۱۲) کہاں گئے شبِ فرقت کے جاگئے وہ

ستارہ بھری ہم کلام کب سے ہے

۱۱۔ لیکن اس غلطی کے لئے مومن کی سند پیش کر کے فیض یہ کہہ سکے ہیں کہ اگر مومن نے اسے جائز رکھا تو وہ بھی جائز سمجھتے ہیں

وہ گلے وہ شکوے شکایتیں وہ عزے عزے کی حکایتیں
مجھے رہے یاد خدا اور انھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

”ہم کلام“ متکلم یعنی مصروف کلام کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ ہم کلام کے لئے قائل کے علاوہ ماقول ضروری ہے ورنہ ہم کلامی نہ ہو پائے گی۔ مصرع اولیٰ میں شبِ فرقت میں جاگنے کا دعویٰ کرنے والوں کی غیر حاضری پر طنز کیا گیا ہے، جب وہ غائب ہیں تو تنہا سحری ان سے ہم کلام نہیں ہو سکتا۔ خود کلامی میں ہی مصروف ہو سکتا ہے۔ اس غلطی کے باوجود شعر اس لئے اچھا ہے کہ امتحانِ عشق میں ناکام ہونے والوں کے لئے شبِ فرقت کے جاگنے والوں کا استعارہ بدیع ہے اور رات کے گزر جانے کو انشائیہ جملے کے بجائے خبریہ جملے سے ادا کیا ہے کہ ستارہ سحری... خبر ہمیشہ انشائیہ ہوتی ہے۔

اگر شر ہے تو بھر کے جو بھول ہے تو کھلے

(۱۳)

طرح طرح کی طلب تیرے رنگ لب ہے

شر کی صفت بھرنے کا نہیں ہے۔ اس غلطی کے باوجود مصرع ثانی میں ”طلب“ کا لفظ اس قدر بلیغ (طلب نشے کی بھی ہوتی ہے) اور مصرع اولیٰ میں احتمالات اس قدر عمدہ ہیں کہ شعر بھی اچھا ہو گیا ہے علاوہ بریں صرف لب کے بجائے رنگ لب کچھ کر صفت کے ذریعہ موصوف کو بیان کیا ہے۔ یہ بھی انشائیہ کے مقابلے میں خبریہ انداز بیان ہے رنگ لب آگ کی طرح گرم و سرخ بھی ہے اور بھول کی طرح نازک بھی۔ اس طرح تشبیہ میں تریبِ انداز پیدا ہو گیا ہے مصرع اولیٰ کے احتمالات کا سلسلہ میرے مقابلے سے

معلوم نہیں کیا ہے لب سرخ تباں میں

اس آتشِ خاموش کا ہے شورِ جہاں میں

ناز کی اس کے لب کی کیا کہئے

چٹھری اک گلاب کی سی ہے

رنگ لب میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اگر صرف لب ہوتا تو بھڑکنے میں اتنی صورتِ حال پیدا ہو جاتی اور طلب میں کنایت یہ ہے کہ متکلم کے لئے معشوق کا رنگ لب بالکل خاموش ہے، نہ کھلتا

منہج کتاب ہے۔

اس طرح کی مثالیں کہ غلطی سے شعر کا حسن مجروح نہیں ہوتا، دوسرے شعر کے یہاں بھی تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اقبال، غالب اور ناسخ کے ایک دو شعر اور پر گزری چکے ہیں۔ اصول قائم کرنے کے لئے اتنی مثالیں غائباً کافی ہوں گی اب ضرورت ہے کہ عیب کی چھان بین کی جائے۔ عیب کی تعریف میں نے یہ متعین کی ہے کہ وہ شعر عیب دار ہو گا جس میں الفاظ ادا کے مطلب سے قاصر یعنی شعر کا مقصدا پورا کرنے میں معاون نہ ہوں۔ اس کی مندرجہ ذیل صورتیں ممکن ہیں:-

- (۱) شعر میں کوئی لفظ یا الفاظ غیر ضروری ہوں۔
- (۲) شعر کا عذ یہ کچھ ہو لیکن الفاظ سے مطلب کچھ نکلے یا اسکی ایک شکل پہلوئے ذم بھی ہے۔

- (۳) مفہوم پست ہو لیکن الفاظ اتنے کم ہوں کہ مفہوم ادا نہ ہو سکے اور مقدرات ایسے ہو کہ ان کی طرف ذہن آسانی سے منتقل نہ ہو۔
- (۴) خیال کسی اور شعر سے مستعار ہو لیکن پست کر دیا گیا ہو۔

پہلے عیب کو مختصر آخشا، دوسرے کو بحر بیان، تیسرے کو اشکال غیر ضروری اور چوتھے کو سر قد یا قوارد کہہ سکتے ہیں۔ قوارد ممکن ہے اخلاقی عیب نہ ہو لیکن اس صورت میں شعری عیب ضرور ہے جب اس سے بہتر شعر اسی مضمون کا موجود ہو لیکن یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ تیسرے عیب کے بارے میں انتقال ذہنی کی حد تک قطعی حکم ہمیشہ نہیں لگایا جاسکتا کیوں کہ ممکن ہے جس شعر میں انتقال ذہنی میرے لئے مشکل یا دیر آمد ہو وہ آپ کے لئے ایسی کوئی مشکل نہ پیش کرے۔ اشکال کے بارے میں اس حد تک تو کہا جاسکتا ہے کہ فلاں شعر میں مقدرات کی طرف ذہن عام طور پر آسانی سے منتقل نہ ہو گا، لیکن اسے قول فیصل نہیں کہہ سکتے۔ مثلاً مومن یا مومن ہی کیوں، ناسخ و آتش کے بہت سے شعروں کے بارے میں

مجھے بڑی مشکل ہوتی ہے کسی اور کے لئے مومن اور ناسخ و آتش کے شعر قریب الفہم مگر دماغ کے شعر عجیب الفہم ہو سکتے ہیں۔ اس میں مشق و مزا اولت، ذہنی آب و ہوا اور مزاج کی بناوٹ کو بھی بہت دخل ہے۔ اسی لئے میں نے اس عیب کو تیسرے درجے پر رکھا ہے۔

حشو کی تعریف میرے نزدیک بھی وہی ہے جو اساتذہ نے بیان کی ہے لیکن اس ترتیم کے ساتھ کہ خوشی ملح اور حشو متوسط کوئی چیز نہیں۔ اگر کوئی بظاہر بے کار لفظ شعر میں کارآمد ہے تو وہ حشو ملح نہیں بلکہ ٹھن کارآمد لفظ ہے۔ حشو کی تعریف یہ ہے کہ جو لفظ معنی میں کوئی اضافہ نہ کرے وہ حشو ہے۔ اب اگر وہ لفظ حشو ہے تو حشو ہی رہے گا، ملح کہہ کر اسے اعزازی بنے اور متوسط کہہ کر پاس ہونے پھر بنے نہیں دیے جاسکتے۔ اس سلسلے میں نظم طباطبائی نے غالب کے مندرجہ ذیل شعر پر جو شرح لکھی ہے وہ پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔

کیوں نہ ہو چشم تباں جو تغافل کیوں نہ ہو

یعنی اس بیمار کو نطائے سے پرہیز ہے

طباطبائی لکھتے ہیں: ”ایک بات یہ بھی یہاں غور کرنے کی ہے کہ لفظ تغافل پر مطلب تمام ہو گیا تھا، مگر مصرع تمام ہونے میں کچھ اور بڑھانے کی ضرورت تھی اور ایسی ضرورت پر جو لفظ بڑھا جاتے ہیں وہ اکثر بھرتی کے اور بے مزہ ہوتے ہیں۔ مثلاً کوئی کم مشق ہوتا وہ یہاں پر ہر گھڑی کا لفظ یا رات دن کا لفظ یا ہم نشین وغیرہ کہہ دیتا اور لفظ گودڑ کی طرح بھرے ہوئے بدنام معلوم ہوتے لیکن مصنف نے کس خوبی سے مصرع کو پورا کیا یعنی کیوں نہ ہو کو مکرر لے آئے اور اس سے حسن اور بڑھ گیا۔ اس تفصیل سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مصرعے کے آخر میں ”کیوں نہ ہو“ حشو ملح نہیں بلکہ اپنی حیثیت میں کارآمد ہے۔

حشو کی وہ صورت کم تر درجے کا عیب ہے جس میں ایک ہی مختصر لفظ زائد ہو اور وہ بھی اس طرح کہ وہ مصرعے کے وسط میں کہیں ہو (وسطی ارکان کو حشو کہتے ہی شاید اس لئے ہیں) وسط میں آنے کی وجہ سے عیب کم و بیش پوشیدہ رہتا ہے۔ مثلاً

قائم چاند پوری :- کیا جنس فاحش کے یہ سینے میں ہوئی خاک

اس گھر کی طرح جس کو لگے بے خبر آتش

جرات :- خدا جانے کرے گا چاک کس کس کے گریباں کو

اداسے اس کا چلنے میں اٹھالینا یہ داماں کو

حسرت کا قول ہے کہ دونوں اشعار میں "یہ" حشو ہے۔ میں کہتا ہوں کہ یہ تو حشو ہے ہی

جرات کے مطلع میں "گا" بھی قطعاً حشو ہے لیکن مصرع کے پنج میں آنے کی وجہ سے ان

سے نظر انداز ہو گیا۔ حسرت کی مہیا کردہ بعض اور مثالیں دیکھئے :-

میر حسن :- کہتا نہیں کہ مجھ سے ہر اک خوب روئے

کوئی ملے کہ یا نہ ملے ایک تو ملے

بقول حسرت اس شعر کے مصرع ثانی میں کاف بیانیہ حشو ہے، میرا خیال ہے کہ "یا"

بھی حشو ہے کیوں کہ "کوئی نہ ملے" سے فقرہ تمام ہو جاتا ہے۔ "تو" کے داند ہونے کی

ایک عمدہ مثال مولانا نے پیش کی ہے :-

حجروج :- کیا بتاؤں نشان منزل دوست

دیر و کجیہ تو اس کی راہ میں ہیں

وہ مصرع ثانی کی اصلاح کر کے ثابت کرتے ہیں کہ "تو" بالکل حشو ہے۔ کعبہ و دیر

اس کی راہ میں ہیں۔ اسی طرح اب، بس، اسے وغیرہ الفاظ کے حشو ہونے کی بھی مثالیں

حسرت نے پیش کی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اگر ایک سے زیادہ الفاظ کا حشو ہونا یا ایک

ہی بات کو بغیر ضروری طور پر کہنا حشو تحریری کہلائے تو بس، اب، اسے، یہ، وہ وغیرہ

کا حشو ہونا حشو تنزیہی کہا جانا چاہیے۔ عجیب بہ ہر حال عیب رہتا ہے، صرف مداح

بدلتے رہتے ہیں عہد جدید کے شعراء میں فراق کے یہاں حشو اور عجز بیان کے عیوب جس کثرت

سے نظر آتے ہیں اس کی مثال کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتی، خاص کر کسی ایسے شاعر کے

یہاں جس کی غفلت و شہرت کا سکہ اتنا ہی رائج الوقت ہو جتنا فراق صاحب کا سکھ ہے

اب اکثر چپ چپے رہے ہیں یوں ہی کھول کھولیں ہیں

(۱)

پہلے فراق کو دیکھا ہوتا اب تو بہت کم بولیں ہیں

پہلے مصرعے میں اب اور دوسرے میں پہلے اور پھر اس کے بعد اب کی وجہ سے تکرار ناروا کے

علاوہ دونوں میں سے ایک مصرع پورے کا پورا سنو ہو گیا ہے۔ جو بات ایک مصرعے میں

میں ہے تقریباً بعینہ وہی بات دوسرے میں بھی کہی گئی ہے۔ پہلے فراق کو دیکھا ہوتا

نظام ہر نیا معلوم ہوتا ہے لیکن جب ایک مصرعے میں اب اکثر چپ چپ سے رہے ہیں

کہہ دیا تو بات صاف ہو گئی کہ ماضی کا معاملہ ہے۔ کوئی ایک مصرع کم کر دیجئے بات اتنی بھی

رہتی ہے۔ علاوہ برس شہر میں تو ارد کا عیب بھی ہے کیوں کہ اس مضمون پر ابو طالب کلیم

کا مہجرہ صدیوں سے ہم لوگوں کا مخدہ چڑا رہا ہے

لب از گفتن چنان بستم کہ کوئی

ذہن بر تہیہ زخمی بود بہ شد

آنکھوں سے جو بات ہو گئی ہے

۱۲۱

اک شرح حیات ہو گئی ہے

ایک تو چھوٹی بچہ ہے، الفاظ یوں ہی کم ہیں، اس پر طرہ یہ کہ دوسرے مصرعے میں لفظ ایک

قطعاً زائد بلکہ حد اہمال تک پہنچا ہوا ہے کیوں کہ اک شرح حیات سے گمان گزرتا ہے کہ

ایک سے زیادہ شرحیں بھی ہو سکتی تھیں۔

(۳) اس دور میں زندگی بشر کی بیمار کی رات ہو گئی ہے

یہاں مطلع سے بدتر عالم ہے کیونکہ زندگی بیمار کی رات ہو گئی ہے سے بات پوری ہو جاتی ہے

”اس دور میں“ براۓ بیت اور ”بشر کی“ قطعاً خوش ہے۔ بلکہ ”بشر کی“ کے بجائے

”ہماری“ ہوتا تو کمزور سہی، لیکن ایک بات بنتی۔

فراق صاحب کے یہاں بحر بیان اور خشو اکثر پیوستہ آتے ہیں۔ چنانچہ روپ کی پہلی اور انتہائی مشہور رباعی ہے

ہر جلوے سے اکٹھے ہوں نولیتا ہوں لب ریز کئی جام و سبولیتا ہوں
 بڑتی ہے جب آنکھ تجھ پر اے جا بہار سنگیت کی سرحدوں کو چھولیتا ہوں
 اس کا مصرع ثانی پہلے یوں تھا کہ

چھلکے ہوئے حد جام و سبولیتا ہوں

اثر لکھنوی نے اعتراض کیا کہ چھلکے ہوئے کے معنی ہیں خالی یا کم بھرے ہوئے، جب کہ کہنا ہے چھلکتے ہوئے یعنی لباس بھرے ہوئے۔ فراق صاحب نے اس کو خارشہی سے تسلیم کر کے لب ریز کئی جام و سبو... کر دیا اور بحر بیان کا عجب نع ہو گیا۔ لیکن اس رباعی میں اب بھی ہر مصرع عجیب دار ہے مصرع اولیٰ میں اک بالکل خوش ہے۔ دوسرے مصرع میں جام و سبو میں سے ایک خوش ہے اور کئی کا لفظ متعدد کے مفہوم کو پوری طرح نہیں داکر رہا ہے۔ تیسرے مصرع میں اے جان بہار ہوئے کا پورا خوش ہے کیونکہ اس سے محبوب کی شخصیت یا صورت کی تصویر میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ آخری مصرع میں سرحدوں کو بحر بیا ہے ہے کیونکہ سرحد کافی تھا۔ موجودہ صورت میں گمان ہوتا ہے کہ سنگیت ایک سے زیادہ سرحدیں رکھتا ہے اور شاعر ان کو بیک وقت چھولیتا ہے۔ شعر کے مقابلے میں شعر میں اظہار زیادہ ہوتا ہے لیکن یہاں معاملہ بالکل برعکس ہے اس رباعی کی تشریح محض اتنی ہوگی:

(میں) ہر جلوے سے درس نو اور کئی لب ریز جام لیتا ہوں

تجھ پر جب آنکھ بڑتی ہے [و] سنگیت کی سرحد

چھولیتا ہوں۔

بحر بیان کی بعض باریک مثالیں حسبِ قیل ہیں۔ جلال لکھنوی سے

وہ دل دیا ہے مجھے جس کو داغ بھی نہ ملا ملا وہ غم کہ جس کو سپر داغ بھی نہ ملا۔

شعر میں مشکلہ اپنی جرح و می کا حال بیان کرتا ہے کہ مجھے دل بھی ایسا دیا جسے کوئی داغ تک نہ لگا۔ لیکن مصرع ثانی کی تمثیل اس جرح و می کی نفی کرتی ہے۔ غم کہہ دے میں یا غم کہہ دے پر چراغ روشن کرنا ماتم کی عداوت ہے اس لئے داغ جو دل کا چراغ ہوتا ہے۔ اس سے اس کی مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن قیامت یہ ہے کہ وہ دل جس میں داغ تک نہ ہونے کا ماتم کیا جا رہا ہے۔ غم کہہ کس طرح ہو سکتا ہے؟ دوسرا مصرع پہلے مصرع کی نفی کرتا ہے۔ دونوں مصرعے اپنی اپنی جگہ پر خوب ہیں لیکن تمثیل کو بیان سے مناسبت نہ ہونے کی وجہ سے بحر نظم کا عیب پیدا ہو گیا ہے۔

(۱۲) نکلی ہے تن سے جان تریں لال داس ہے

وہ کارواں لٹا ہے کہ منزل ادا ہے

یہاں بھی بیان اور تمثیل میں کوئی مناسبت نہیں ہے کیوں کہ جان حزیر اگر کارواں ہے تو اس کی منزل نہیں ہو سکتا۔ جان۔ دل کی طرف مائل سفر نہیں ہوتی۔ علاوہ بریں تن سے کانگڑا بھی خوش ہے، کیونکہ جان تن سے ہی نکلتی ہے، ایک بدیہی بات کو ظاہر کرنا کیا ضرور تھا۔

(۱۳) ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں

اس لئے خاک سے ہوتے ہیں گلستانِ بیدا (ناخ)

مصرع اولیٰ میں "ہی" "خوش ہے اور مصرع ثانی میں، اس لئے خاک سے ہوتے ہیں" کا فقرہ رکھ دینے سے مفہوم بدل گیا ہے۔ کہنا یہ چاہا ہے کہ زمین پر گلستان اس لئے اگتے ہیں کہ اس پر ہزاروں گل اندام دفن ہیں۔ لیکن مصرعین کی نشست کچھ ایسی ہے کہ مفہوم یہ نکلتا ہے کہ چونکہ ہزاروں گل اندام خاک میں دفن ہیں اس لئے خاک سے گلستان پیدا ہوتے ہیں۔ گویا اگر گل اندام سمندر میں دفن یا غرق ہوتے تو اس سے بھی گلستان پیدا ہوتے گلستان اگنے کا ذکر پہلے اور اسکی توجیہ بعد کر سکی وجہ سے ایک نہل صورت حال پیدا ہو گئی ہے آتش زہری

احتیاط رکھی ہو کہ وقوعہ پہلے بیان کیا ہے اور توجیہ بعد میں رکھی ہے۔
 زیر زمین سے آتے ہوئے جو گل ہو زربکف قاروں نے راستے میں لٹایا خزانہ کیا
 ناسخ نے جب بعینہ ہی مصنون اختیار کیا تو عیب حشو کی وجہ سے ان کا شعر نہ صرف
 ناکام رہا بلکہ اس میں دوسرا عیب تو وارد کا بھی پیدا ہو گیا ہے
 نکلتا ہے جو ہر گل زربکف گلزار عالم میں
 خدا جلنے زمین میں دفن یہ کس کا خزانہ ہے

غالب کا مشہور شعر جو ناسخ کے پہلے شعر کا ہم مصنون اور ناسخ سے بدرجہا بہتر ہے، اور
 خوبیوں کے علاوہ یہ بھی حسن رکھتا ہے کہ غالب نے بھی وقوعہ پہلے بیان کیا، یعنی
 لالہ و گل کی شکل میں، حسینوں کے نمایاں ہونے کا ذکر پہلے کیا ہے۔
 سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
 خاک میں کیا صورتیں ہونگی کہ یہاں ہو گئیں

غالب نے توجیہ کی علت ہی نہیں رکھی، اس لئے زمین اور سمندر کے تقابل کا
 سوال بھی نہیں اٹھتا۔ ناسخ کمال سخن کی شہرت کے باوجود بحر بیان کے شکار ہو جاتے
 ہیں۔ غالب سے ان کا تقابل اس سلسلے میں ہمیشہ مفید ثابت ہو گا۔ چنانچہ ایک
 شعر اور دیکھئے۔

(۴) اشک تھم جائیں جو فرقت میں تو آہیں نکلیں

خشک ہو جائے جو پانی تو ہوا پیدا ہو

”فرقت“ کا حکم افسوس اور آہیں نکلیں اور ہوا پیدا ہوا میں پہلو کے ذمہ تو ہے ہی، لیکن
 بحر بیان یہ ہے کہ پانی خشک ہونے پر ہوا نہیں بنتا بلکہ گرم ہوئے پر بھاپ کی شکل اختیار
 کرتا ہے۔ پانی جب بھاپ بن کر اڑ جاتا ہے تو دھوکا ہوتا ہے کہ وہ خشک ہو گیا۔ پانی خشک ہونے پر
 ہوا نہیں بلکہ بھاپ پیدا ہونی کی بات کہتے تو غنیمت تھا تمہیں غلط ہونے کی وجہ سے شعر بیکار ہو گیا اس کے
 برخلاف غالب نے پھر یہی ہوسخیاری کی ہے کہ علت کا ذکر نہیں

کیا بلکہ ایک مشاہدے کو ایک مفروضے پر منطبق کر دیا ہے
ضعف سے گریہ مبدل بدم سر ہو جا
باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا
میں تو کل غش کر گیا تھا دیکھ کر اس گل کارنگ
(۱۵) مصحفی

اشک نے بالے مرے منہ پر ذرا اچھڑکا کلاب
دوسرے مصرعے کے حسن کی وجہ سے پہلا مصرع کہنا چاہی لیکن مصرع اولیٰ میں "کل" کے حشو کے
علاوہ مشکل یہ ہے کہ غش کی حالت میں آنسو آنے کا کوئی محل نہیں۔ مقصد تو یہ ہے کہ حیرت
کی کیفیت کا اظہار ہو لیکن مصرع ثانی نے اشک باری یعنی جذباتی ہیجان کی کیفیت
بیان کر دی جو حیرت سے متعارف ہے اور اپنے ہی آنسوؤں کو معشوق کے اشکوں
کی صفت (یعنی کلاب کی طرح معطر اور لطیف ہونا) بخش دی۔ ظاہر ہے کہ شعر اپنے
مقصد کو پورا کرنے میں ناکام ہے۔

زہرا پچشم کا کوئی قطرہ گر اتھا کیا
بستر ترے رین کا دیکھا تو زرد تھا
(۱۶)

مندرجہ بالا شعر کو پہلوئے ذم کی مکمل شکل کہہ سکتے ہیں، کیونکہ اس میں کوئی فقرہ یا کوئی لفظ
کسی لفظ کا ایک ٹکڑا بھی فحش یا رکیک نہیں ہے لیکن پورے شعر سے ذہن مذموم مطلب
کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ نازک مزاج لوگ ایسے اشعار میں بھی پہلوئے ذم کا عیب دریا
کر لیتے ہیں جن میں کوئی ایسا لفظ ہو جس سے کسی کم حیثیت چیز یا پیشے کی طرف دھیان جاتا
ہو۔ چنانچہ یہ قول نظم عباسی، "لکھنوی طبایع"، غالب کے اس شعر میں پہلوئے ذم دیکھیں گے
کیونکہ "مدعی بنیے" سے دھوکا ہوتا ہے کہ بیچارے بنیے مدعی ہیں۔

جو مدعی بنے اس کے نہ مدعی بنے

جو ناسزا کہے اس کو ناسزا کہیے

میں اتنی نازک طبیعت نہیں رکھتا اس لئے میرے خیال میں صرف انھیں اشعار کو پہلوئے ذم

کا حامل کہنا چاہیے جس سے کسی فحش یا رکیک مفہوم کی طرف ذہن راجع ہو۔ یہ صورت حال لفظی بھی ہو سکتی ہے اور معنوی بھی۔ معنوی صورت کی مثال عزیز کا شعر ہے۔ لفظی صورت سے مراد یہ ہے کہ الفاظ میں خود کوئی فحش مفہوم پوشیدہ نہ ہو لیکن ان کی نشست ایسی ہو کہ ابتذال یا رکاکت یا فحشی پیدا ہو جائے۔ مثلاً اقبال کی نظم کا مشہور مطلع ہے۔

(۸۷) یارب دل سلم کو وہ زندہ تماشے

جو قلب کو گرماے جو روح کو بربادے

مصرع ثانی میں ردیف و قافیہ کی نشست ایسی ہو گئی ہے کہ توجہ لامحالہ تریپاڑ کی طرف مبذول ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر کا اعذیہ ایسا نہیں ہے لیکن جب ایسا مفہوم زیر زمین ہو جاتا ہے تو اسے بحر بیان ہی کہیں گے۔

(۸۹) صنم گوندوی: کائنات دہر کیا روح الامین ہو شمع تھے

زندگی جب مسکرائی ہے قضا کے سامنے

کائنات کا مفہوم مکان کا ہے اور دہر کا مفہوم زمان کا۔ لہذا کائنات دہر کا مطلب ہو امکان زمان جو ظاہر ہے کہ ہل ہے۔ اگر کائنات کو سرمائے حیثیت یا متاع کے معنی میں کیا جائے (میری کائنات ہی کیا ہے) تو مفہوم نکلتا ہے زمان کی حیثیت یا متاع۔ اب مشکل یہ ہے کہ زمان کی حیثیت کے ساتھ بے پوش ہونے کا تصور مربوط نہیں ہوتا۔ اگر ایسا کر بھی لیا جائے تو کائنات دہر کے بعد ”کیا“ کے لفظ سے مترشح ہوتا ہے کہ روح الامین کا مرتبہ کائنات دہر سے زیادہ ہے۔ (انسان کیا فرشتے عش عش کراٹھے۔) ظاہر ہے کہ شعر کا مقصد یہ نہیں ہے لیکن مشکل ابھی ختم نہیں ہوئی۔ موجودہ صورت میں مفہوم یہ نکلتا ہے کہ جس وقت زندگی قضا کے سامنے مسکرائی تو کائنات دہر کی ہستی کیا ہے جو روح الامین بے پوش تھے یعنی بے پوش ہونے کا عمل زندگی کے مسکرانے کے پہلے واقع ہوا۔ اب اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ یہ مفہوم بالکل اصحو کہ ہے اور اصل مدعا یہ ہے کہ جب زندگی موت کے سامنے مسکرائی

تو کائنات دہر وغیرہ بہوش ہو گئے (حیرت سے یا خوف سے، یہ بھی صاف نہیں ہوا۔ اگر مفہوم میں احتمالات ایسے ہوں کہ ایک چھا ہوا اور ایک برا تو یہ بھی بحر بیان ہے، لیکن چھوڑیے۔) اصل کھیل تو یہ ہے کہ بہوش ہو گئے گا جگہ بے ہوش تھے کہنے سے شعر کا مطلب کہیں کا کہیں پہنچ گیا۔ ایک مشکل یہ بھی ہے کہ زندگی موت کے سامنے سکرالی کیوں اور اگر سکرالی تو خود بہوش کیوں نہ ہوئی؟ کوئی ضروری نہیں کہ ان سوالات کے جواب شعر میں واضح ہوں لیکن کم سے کم مہتر تو ہوں کہ انھیں ڈھونڈا جا سکے جہاں معتزہ کے طور پر دیکھے ناسخ کے اس شعر میں لفظ کائنات مابعد الطبیعیاتی مفہوم سے قطع نظر کرتے ہوئے محض شعری معنویت کے ساتھ کیا خوب استعمال ہوا ہے۔

ترک دنیا میں سوچ کیا ناسخ کچھ بڑی ایسی کائنات نہیں

خوش ہے بدی جو دام پر نیکی پر ڈال کے

رکھ دیں گے ہم بدی کا کیلجہ نکال کے

مصرع ثانی کا سارا زور اور لطف مصرع اولیٰ میں »جو« اور »یہ« کے حشو کی وجہ سے نکل ہو گیا۔ لیکن یہ الفاظ یہاں محض حشو نہیں ہیں بلکہ انکی وجہ سے مدعائے شعر کے تقریباً بالکل معنی باقی رہتی ہے۔ موجودہ صورت میں مصرع اولیٰ سے یہ مفہوم نکلتا ہے کہ بدی جو یعنی اگر یہ دام نیکی پر ڈال کر خوش ہے تو... یعنی اگر بدی نیکی پر دام ڈالے لیکن خوش نہ ہو تو کوئی ہرج نہیں۔ ہم اس کا کیلجہ اسی وقت نکالیں گے جب وہ دام ڈال کر خوش بھی ہوگی۔ دوسری گڑبڑ یہ ہے کہ اگر بدی یہ (یعنی کوئی مخصوص) دام نیکی پر ڈال کر خوش ہے تو ہم اس کا کیلجہ وغیرہ نکال ڈالیں گے یعنی اگر وہ کوئی اور دام ڈال کر خوش ہوئی تو کوئی بات نہ تھی، اس نے یہ مخصوص دام کیوں ڈالا؟ اس بات کی وضاحت بغیر ضروری ہے کہ بحر بیان نے مفہوم کو مدعائے بالکل مختلف اور مضحکہ خیز کر دیا۔

یہ اعتراض وارد ہو سکتا ہے کہ صاحب جب آپ شعر کا اصل مدعا و مقصد سمجھ ہی لیتے

ہیں تو دوسرے مفہوم و مطلب کیوں نکالتے ہیں۔ اگر آپ نے مطلب سمجھ لیا تو شعر اظہار خیال میں کامیاب ٹھہرا۔ بحر بیان کا سوال کہاں اٹھتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ اصل مدعا و مقصود سمجھ لینا اس بات سے نہیں روک سکتا کہ اگر کوئی مفہوم شاعر کے ارادے کے بغیر شعر میں در آیا ہے تو ہم اسے نظر انداز کر دیں۔ جب تک کوئی معنی شعر سے برآمد ہو سکتا ہے اور اس کے لئے تاویل نہیں کرنی پڑتی تو ہم اسے برآمد کرنے میں حق بجانب ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ مطلب سمجھ میں آجانے سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ شعر اظہار خیال میں کامیاب ہے۔ اگر کوئی شخص انگریزی اردو ملا کر بولے تو اس کا مدعا تو آپ سمجھ ہی لیں گے لیکن کیا آپ یہ بھی کہیں گے کہ اس شخص کا اظہار مکمل اور بے عیب ہے؟ مدعا رسائی کا انحصار پڑھنے والے پر ہوتا ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر کچے آم اور تو قح کرے کہ ہم اسے انہی سمجھ ہی لیں گے۔ بلیغ شعر کی تعریف یہی ہے کہ اس میں ایسے یا اسے اشارے موجود ہوں کہ جب شعر سے اس کے مفہوم کے بارے میں سوال کریں تو ہمیں شعر ہی سے جواب ملے ادھر ادھر کی نہ ہانکھی پڑے۔

اس موقع پر مقدرات کا اصول سمجھ لینا چاہیے جو تیسرے عیب سے متعلق ہے کسی شعر میں کوئی لفظ یا فقرہ یا واقعہ مقدر چھوڑ دینے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ شعر بلیغ اور معنی خیز بنے یا نہ بنے، محض اس وجہ سے کہ پوری بات شعر میں سماتی نہیں یا اس وجہ سے کہ بات نامکمل چھوڑ دینا یا اشاروں میں بات کرنا سخت ہے، ہم الفاظ اور واقعات کو اندھا دھند مقدر چھوڑتے جائیں۔ کلام مقدر کی بہترین مثال تلمیح ہے کہ جس کے ذریعہ کسی واقعہ یا اعتقاد یا خیال کی طرف ایک یا چند لفظوں میں اشارہ کیا جاتا ہے۔ تلمیح کی شرٹا نہرت ہے، یعنی کسی ایسی چیز کو تلمیح نہیں بنایا جاسکتا جسے بہت کم لوگ جانتے ہوں یا کوئی نہ جانتا ہو۔ مثلاً یہ کوئی تلمیح نہیں ہے کہ تم نے میرے ساتھ وہی سلوب کیا جو شاہ پھر ڈننے اپنے درباری جان کے ساتھ کیا تھا۔ واقعہ تاریخی ہے لیکن اس کا علم اردو کے بہت کم قارئین کو ہو گا۔ ہاں یہ ضرور تلمیح ہے کہ تمھارے خط نے مجھ پر وہی اثر کیا جو پیرا من یوسف نے یعقوب

پر کیا تھا۔ تلمیح کی بہترین تعریف صاحب المعجم نے لکھی ہے۔ وہ کہتے ہیں، تلمیح یہ ہے کہ تھوڑے الفاظ کے ذریعے معانی کیسیاں پر دلالت ہو۔ اس میں محسلی کی تربیت جیسی تیزی اور ایک لمحے میں نظر آنے کی کیفیت ہوتی ہے۔ اسی طرح غیر تلمیحی مقدرات کا اصول یہ ہے کہ شعر کی بناوٹ ایسی ہو کہ محذوف عبارت یا واقعے کی طرف ذہن کو مبذول ہونے میں پر نہ لگے۔ غالب کا کلام اس طرح کے مقدرات سے بھرپور ہے۔ بلکہ غالب کے یہاں یہ خوبی بھی ہے کہ ذہن نسبتاً آزاد رہتا ہے اور شعر کے خلا کو پُر کرنے کے لئے کئی امکانات بیک وقت سامنے ہوتے ہیں۔ یہ صورت حال اس سے بہتر ہے کہ ایک ہی امکان ہو اور شعر میں محسلی کی سی کیفیت آجائے۔ مثلاً یہ شعر دیکھئے ۵

غالب: اے ساکنان کو چہ دل ادا رکھنا

تم کو کہیں جو غالب آشفقہ سرے

بیک وقت کئی باتیں ذہن میں آتی ہیں، یا مختلف ذہن مختلف سمتوں میں تگ و تاز کریں گے اور شعرا ان تمام باتوں کو محیط ہو گا۔ یعنی ممکن ہے غالب آشفقہ سر کو چہ دلدار میں گیا ہو اور پھر لاچٹا ہو گیا ہو، یا اگر سارے تو اسے مقید کر لیا یا واپس بھیج دینا، یا دیکھنا وہ کس حال میں ہو اب وہ ہے بھی کہ نہیں ہے وغیرہ، فراق کے اس مطلع کے مصرع اولیٰ میں ردیف اگر چہ پوری طرح کارگر نہیں لیکن عبارت مقدر چھوڑ دینے کا حسن بخوبی نمایاں ہے ۵

فراق: کسی کایوں تو ہوا کون عمر بھر بھر بھی

یہ حسن و عشق تو دھوکا ہے سب مگر بھر بھی

عبارت کا مقدر رہ جانا اس وقت سب سے بڑا عیب ٹھہرتا ہے جب شعر کا مفہوم بہت ہو۔ اس سلسلے میں کچھ گفت گو گذشتہ صفحات میں ہو چکی ہے۔ مفہوم وہاں خاص کر کے بہت ہو گا جہاں جدیدیاتی الفاظ کا عمل دخل نہ ہو گا۔ کیوں کہ یہ الفاظ ایسے ہیں کہ خود بخود معنی کو کھینچ لاتے ہیں۔ اکثر اشعار ایسے ہوتے ہیں کہ اگر جدیدیاتی الفاظ کو ان سے محصل کر دیا جائے

تو بنیادی مفہوم (جسے موضوع یا خیال کہہ سکتے ہیں) دو کوڑی کا بھی نہیں رہ جاتا۔ دوسری بات یہ ہے (اس کی طرف میں بار بار اشارہ کر چکا ہوں کیوں کہ اس کا ربط شعر المعنی اور فن شعر دونوں سے بہت گہرا ہے) کہ اکثر اشعار میں جو تجربہ یا مشاہدہ بیان ہوتا ہے وہ عامیانه نہیں تو عام ضرورتاً ہے شعر اس عام تجربے یا مشاہدے میں کوئی علم کی شکل جدید یا آئی الفاظ کے ذریعہ ہی بخشا ہے۔ اس کی توضیح کے لئے یہ شعر ملاحظہ ہوں۔

درد : حرم و دیر تو ہم چھان چکے

کہیں اس کا بھی نشان پائے گا

ناسخ : ارٹھے جس کے نام کی اس کا نشان ملتا نہیں

لامکاں تک ڈھونڈا مارا ہے سکاں نہیں

آتش : حرم و دیر میں وہ خانہ برانداز کہاں

گردش کا فرودیں دارے پھرتی ہے

درد کا شعر استعارے کے جدید یا آئی اثر کا خفیف سا شاہد رکھتا ہے اس لئے اس میں ایک کیفیت تو ہے لیکن معنوی وسعت نہیں۔ زمانی اعتبار سے اولیت کا شرف ضرور اسے حاصل ہے لیکن اس شعر کی حد تک درد کوئی بہت قابل ذکر ہیئت نہیں خلق کر پاتے۔ دوسرے مصرعے میں ابہام کا لہ کا سپردہ ہے (حرم و دیر میں اوروں کے نشان ہیں لیکن اس کا معنی خدا کا نشان نہیں ملتا اورں کے جو نشان ہیں وہ بندوں اور طالبان حق کے نشانات سجدہ بھی ہو سکتے ہیں اور چھوٹے خداؤں کی تمثیل بھی)۔ اس ابہام نے ضرور شعر کو عام سطح سے بلند کر دیا ہے۔ ناسخ استعارے سے گریز کرتے ہیں اور لفظی توازن پر شعر کی بنیاد رکھتے ہیں۔

(پہلے مصرعے میں نام اور نشان، دوسرے میں مکاں اور لامکاں)۔ ڈھونڈھا مارا ہے کا فقرہ جرمانہ دیا یو سی کے بجائے غیر سنجیدہ جھجھلاہٹ کا تاثر رکھتا ہے۔ مکاں اور لامکاں کا توازن معنوی باریکی سے خالی ہے کیوں کہ اگرچہ لامکاں ANTI SPACE کے برابر ہے لیکن مکاں بہ معنی

SPACE نہ ہو کر صرف یہ معنی گھر ہے۔ ناسخ کا شعر درد سے کم تر ہے اور عیب تو ارد بھی رکھتا ہے جدیائی الفاظ کی معنی خیزی آتش کے یہاں پوری طرح جلوہ گر ہے اور وہی معمولی شاہدہ جو ناسخ کے یہاں محض ایک لسانی مشق اور درد کے شعر میں ایک بیش قیمت لیکن کم و بیش سطحی کیفیت کا حکم رکھتا ہے آتش اسے لاعلمی کے غم میں ڈھال دیتے ہیں۔ خانہ بر انداز بہ معنی معشوق اور خانہ بر انداز بہ معنی گھر کو اجاڑنے والا۔ دونوں معنی حرب جابل ہیں جب وہ معشوق گھر اجاڑنے والا ہے تو حرم یا دیر میں (جو گھر ہیں) کہاں رہ سکتا ہے؟ گردش۔ اور پھر تپ ہے میں لفظی کے علاوہ جدیائی تو اذن بھی ہے کیونکہ کافر و دین دار کی گردش طالب معشوق یعنی طالب حق کو بھی کبھی حرم کی یہہ کراتی ہے، دیر کی اور کبھی محض دشت و صحرا کی۔ دوسری طرف وہ خانہ بر انداز بھی کافر و دیندار کی گردش میں گرفتار ہے جو اسے کبھی حرم میں، کبھی دیر میں گھلتے پھرتے ہیں۔ اب خانہ بر انداز صرف معشوق کے معنی دے رہا ہے اور وہ خانہ بر انداز کہاں سے مراد یہ نکلتی ہے کہ اسے نہ حرم یا چین سے نہ دیر میں آرام۔ کافر و دیندار میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ طالب حق حب حرم میں جا پہنچتا ہے تو دیر و اے اے کافر کہتے ہیں اور جب وہ دیر میں جا نکلتا ہے تو اے ارباب حرم کافر کہتے ہیں۔ ایک اور نکتہ یہ ہے کہ کافر کے معنی ہیں جھٹلانے والا اور دیندار کے معنی ہیں راستہ پر چلنے والا جھٹلانے والا گویا Nonconformist ہے اور راستے پر چلنے والا Conformist۔ معشوقہ اسے ملتا ہے جو اسے جھٹلا کے اور نہ اسے ملتا ہے جو اس کی راہ چلے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ حرم اور دیر اس معشوق کے نہیں بلکہ کسی اور کے گھر ہیں۔ ہم بھی اس بات سے واقف ہیں لیکن کیا کریں دیندار کو حرم اور کافر کو دیر کے چکر لگانے ہی پڑتے ہیں۔ دیندار کا مذہب اسے حرم میں اور کافر کا دین اسے دیر میں سرگرداں رکھتا ہے۔

شعر میں کوئی لفظی سمجھاؤ نہیں ہے لیکن کلیدی الفاظ کو استعارائی مفہوم عطا

کر کے آتش نے ایک پیش پا افتادہ موضوع کو نئی بلندیوں سے روشناس کیا بشرط مشکل نہیں ہے لیکن مبہم ہے۔ اس کے برخلاف مشکل شعر پر جبکہ کاوی کیجئے اور کچھ ہاتھ نہ لگے تو اس کی وجہ بھی ہے کہ اس میں جدلیاتی لفظ کی کارفرمائی نہیں ہے۔ لہذا پست معنوں یا پست مفہوم کا شعر وہی ہو گا جس میں الفاظ کا تخلیقی استعمال نہ ہو گا اگر الفاظ کا تخلیقی استعمال نہ ہو لیکن شعر میں کوئی اشکال بھی نہ ہو تو ایسا شعر عجیب اور حسن دونوں سے عاری ہو گا۔ لہذا اسے نظم یعنی کلام موزوں کہہ سکتے ہیں۔ شعر عجیب و ارباب ہو گا جب اس کا انداز بیان مشکل ہو یا اس میں عبارت اس طرح مقدر ہو کہ پورے مفہوم تک رسائی بہ وقت ہو اور اس سب کے باوجود جو موضوع حاصل ہو وہ پست درجے کا ہو۔ پچھلے صفحات میں اس کی بعض مثالیں گزر چکی ہیں۔

اس بحث کو سمیٹتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ قواعد یا زبان کے اغلاط، شعر کے ظاہری ڈھانچے پر جو اصول منطبق ہوتے ہیں ان کی پاسندی نہ کرتا، یہ سب کمزور یا اپنی جگہ پر مسلم ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ میں اٹھیں ہنسی خوشی قبول کرتا ہوں یا اٹھیں پسند کرتا ہوں یہاں نہ صرف یہ ہے کہ یہ غلطیاں نفس شعر کو خراب نہیں کرتیں۔ یہ کتنی ہی ناگوار کیوں نہ ہوں، ان کے باوجود شعر اچھا ہو سکتا ہے۔ عجیب وہ چیز ہے جو نفس شعر کو داغ دار کر دیتی ہے اور عجیب کا زیادہ تر تعلق اس سوال سے ہے کہ شعر کے الفاظ کو کس حد تک بامعنی یا معنی خیر بنایا گیا ہے بامعنی اور معنی خیز میں خفیف سا فرق ہے۔ یعنی یہ کہ بامعنی لفظ کا لفظ لیکن ایک ہی معنی رکھتا ہے جب کہ معنی خیز لفظ کا لفظ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک سے زیادہ معنی رکھتا ہے اس سے مراد محض دو معنویت نہیں ہے (مثلاً حرفت کے دو معنی ہیں، مرد مقابل اور ساتھی یا دوست) بلکہ یہ کہ معنی خیز لفظ دو معنی نہ ہوتے ہوئے بھی ایک سے زیادہ اہمیتیں (significations) رکھتا ہے اور یہ اہمیتیں جیسے جیسی نہیں ہوتیں کہ فرہنگ میں مل جائیں۔

اگر شعر کا عیب یہ ہے کہ اس میں الفاظ بامعنی یا بمعنی خیر نہیں ہیں تو ظاہر ہے کہ شعر کی خوبی یہ ہوئی کہ الفاظ بامعنی یا بمعنی خیر ہوں۔ یہاں اس کی وضاحت غالباً غیر ضروری ہے کہ جدید یا قی الفاظ یعنی تشبیہ، سبک، استعارہ اور علامت سب سے زیادہ معنی کے حامل ہوتے ہیں لہذا بہترین شعر وہی ہو گا جس میں جدید یا قی الفاظ کا بھرپور استعمال ہو۔ میں اس موضوع پر تفصیلی بحث کر چکا ہوں۔ یہاں ایک بات مزید یہ عرض کرنا ہے کہ معنی کی خوبی کا موضوع کی پسندیدگی سے کوئی خاص تعلق نہیں ہے۔ قدیم نقاد اس نکتہ سے بہ خوبی آگاہ تھے لیکن ہم لوگوں نے اسے اکثر نظر انداز کر دیا ہے۔ طباطبائی نے غالب کی شرح میں جگہ جگہ ایسے اشعار کو خوبصورت ٹھہرایا ہے جن کا موضوع انھیں سرگزشت پسندیدہ نہیں تھا۔ معنی کی خوبی کو موضوع کی پسندیدگی کا تابع ٹھہرانے کی غیر ادبی رسم حالی کی ایجاد کردہ ہے ورنہ اردو ہی نہیں، ایشیا کی تمام شاہی، علی الخصوص سنسکرت اور چینی شاہی میں یہ کلیہ ہمیشہ تسلیم کیا گیا ہے کہ کوئی موضوع کسی فرد واحد یا کسی گروہ کو محبوب یا مذموم ہے اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلا کہ اس پسند یا نا پسندیدگی کی بنیاد پر شعر کو بھی اچھا یا برا ٹھہرایا جاسکتا ہے۔ پرانی ایشیائی شاہی کے بعض بہترین نونے اسی لئے مصنف کے نام سے بے نیاز ہیں کہ مصنف کے تعصبات یا اس کے مقصدات سے شعر پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ یہ الگ بات ہے کہ تقریباً تمام اعلیٰ ادب میں بہترین انسانی اقدار جھگڑا نظر آتی ہیں۔ یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ انسانی کردار کے اعلیٰ ترین مظاہر اور انسانی شخصیت کے خوبصورت ترین کارنامے تقریباً ہمیشہ اسی ادب میں دکھائی دیتے ہیں جس کی خوبی عام طور پر مسلم ہے۔ ورنہ نظریاتی حیثیت سے یہ ممکن تھا کہ اس کی برعکس صورت حال بھی پیدا ہو جاتی اور موجودہ صورت حال سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا کہ چونکہ تمام اچھے ادب میں اچھے اقدار کا اظہار ہے اس لئے مذموم موضوعات پر اچھا ادب نہیں لکھا جاسکتا۔

بہر حال، یہ تو جملہ معترضہ تھا۔ اب ایک آخری سوال یہ رہ جاتا ہے کہ وہ خبر ایساں
 عیب ہیں یا نہیں جن کا تعلق شعر کے مثنوی آئنگے سے ہے۔ شعر کے مثنوی آئنگے کے دو
 پہلو ہیں۔ ایک کا تعلق موزونیت سے ہے اور دوسرے کا خوش آہنگی سے۔ موزوں
 مصرعے کی تعریف ممکن نہیں کیونکہ اب تک کوئی ایسا پیمانہ ایجاد نہیں ہوا جس پر ناپ کر
 ہم حکم لگا سکیں کہ فلاں مصرع ناموزوں نہیں ہے قطعاً ایک کار آمد اور ضروری ہے لیکن
 ہم کوئی دلیل ایسی نہیں لاسکتے جس کی رو سے یہ ثابت ہو سکے کہ چونکہ عذریات کو اسے
 شفا ہو گئی کا وزن فعولن فعولن فعولن فعلی ہے اس لئے یہ مصرع موزوں بھی ہے، کیوں کہ
 اگرچہ مصرعے کا وزن فعولن فعولن فعولن فعولن فعلی ثابت کیا جاسکتا ہے، لیکن یہ ثابت نہیں
 ہو سکتا کہ خود یہ وزن یعنی فعولن فعولن فعولن فعولن فعلی موزوں بھی ہے۔ اس بحث کی تفصیل
 کو کسی اور وقت کے لئے ملتوی کرتے ہوئے فی الحال صرف یہ کہنا ہے کہ موزونیت
 کو مروجہ معنی میں استعمال کرتے ہوئے اس کی تعریف یہ ہے کہ وہ مصرع موزوں ہے
 جسے کسی عارضی اصول کی روشنی میں موزوں ثابت کیا جاسکے اور ہر وہ شعری پیراگراف جو
 نثری نظم میں ہوتا ہے (موزوں ہے جس کے آئنگے کی ایک واضح شکل ہو اور جسے یا تو اگلے
 پیراگراف میں دہرایا گیا ہو یا وہ کہے سے کم اتنی واضح ہو کہ زیر مطالعہ شعری پیراگراف اگر کسی نثری
 عبارت کا حصہ بنا دیا جائے تو اس کی شخصیت یا انفرادی آہنگ آسانی سے ممتاز نظر آئے
 بنیادی بات یہ ہے کہ موزونیت شعر کی شرط ہے۔ لہذا اگر کوئی عبارت ناموزوں ہوگی تو وہ شعر
 نہ ہوگی یعنی ناموزونی نفس شعر کو مجروح کرتی ہے اس لئے عیب ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے
 ناموزونی شعر کا بدترین عیب ہے کیوں کہ جہاں ناموزونی ہوگی وہاں شعر ہی نہ ہوگا۔

خوش آہنگی سے مراد یہ ہے کہ الفاظ کو موزونیت کے دائرے میں لانے کے لئے
 ان کے ساتھ کیا سلوک کیا گیا ہے یعنی کیا ان میں تخفیف کی گئی ہے اور اس طرح ان کا تلفظ کچھ
 نہ کچھ بدل دیا گیا ہے؟ اس مسئلے پر بہت مفصل گفتگو کچھ صفحات میں آتا ہے ملاحظہ کر چکے ہیں

حسروں کا دنیا یا تخفیف ہونا بعض حالات میں ناگوار ہوتا ہے بعض حالات میں یہ اس قدر ناگوار ہو جاتا ہے کہ بدترین شعراء نے بھی ان صورتوں سے گریز کیا ہے لیکن ہر صورت میں یہ خرابی محض ناگواری یا سمع خراشی کا سبب بنتی ہے اس سے نفس شعر پر ضرب نہیں پڑتی۔ مگر یہ بات بھی درست ہے کہ اگر یہ ناگواری کثیر الوقوع ہو یا تخفیف کا عمل ایسے الفاظ پر بھی روا رکھا گیا ہو جو تخفیف بالکل قبول ہی نہیں کرتے تو اس سے نفس شعر بھی مجروح ہو سکتا ہے، کیونکہ ممکن ہے شعر کی معنوی خوبیاں اس نامناسب صورت حال کی مقاومت دیر تک نہ کر سکیں۔ انگریزی میں وزن کا اعتبار چونکہ تاکید STRESS ہے اس لئے وہاں لفظ کے آخر میں آنے والے مصوتے کی تخفیف کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی، بلکہ لفظ کے بیچ میں آنے والے مصوتے بھی حذف کئے جاسکتے ہیں۔ اس حذف کو APOSTROPHE لگا کر ظاہر کیا جاتا ہے یعنی APOSTROPHE اس بات کا اشارہ ہوتی ہے کہ مصوتہ محذوف ہے۔ اس عمل کا نام ہی وہاں وہاں حذف (ELISION) ہے لیکن انگریزی میں بھی ان شعرا پر نکتہ چینی ہوتی ہے جنہوں نے حذف کو کثرت سے روا رکھا ہے۔ اس کا مطلب یہ رہتا ہے کہ ان زبانوں میں بھی جہاں حذف اور تخفیف کی رسم عام ہے۔ اس کے بے دھرم استعمال کو برا سمجھا جاتا ہے۔ لیکن شرط کثرت کی ہے یعنی ایک مصرعے یا ایک شعر میں غیر ضروری تخفیف کو ناگوار کہہ سکتے ہیں، اسے عیب نہیں کہہ سکتے بلکہ عیب سے کم لیکن غلطی سے زیادہ برا یعنی ناگوار کہنا چاہیے۔ اگر یہ ناگوار حرکت بار بار سرد ہو تو اسے شعر کا عیب بلکہ شاعری کا عیب کہنا چاہئے۔

ہمارے یہاں ”زبان و بیان کے اغلاط“ کی اصطلاح عام ہے اور کسی شاعر کو مطعون کرنے کا مستند طریقہ یہ ہے کہ اس کے بارے میں کہا جائے کہ اس کے یہاں زبان و بیان کے اغلاط یا نثر میں عیب ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ زبان کی نثر میں عیب نہیں بلکہ غلطی کی ضمن میں آتی ہے اور بیان کی خرابی غلطی نہیں بلکہ عیب ہے۔ دونوں کا درجہ ایک نہیں۔ بیان

کی نغز نش گویا بجز بیان کا ثبوت ہے اور فن شعر کے سائے عیوب دراصل بحر بیانی کے ہی عیوب ہیں۔ تنقید زبان کی نغز نشیں معاف کر سکتی ہے لیکن بیان کی خرابی سے درگزر نہیں کر سکتی افسوس ہے کہ پچھلے پچاس برس میں جتنی تنقید لکھی گئی وہ اس نکتہ سے نادانگہ اور میان کی نزاکتوں سے لاعلم تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں گیس سے بھرے ہوئے غبارے خوب اڑائے گئے اور انھیں فضلہ مل دھوا دھم بے مطلب ہر آنے کو شاعری سے تعبیر کیا گیا۔ جب الفاظ کی قیمت کم ہوئی تو شاعری بھی اسی حد تک درجہ اعتبار سے ساقط ہوئی۔ دیکھیے ہم لوگ اس کی پاداش میں کب تک صبردار ہیں

باب ششم

تسکین اوسط کے اسرار

ہست کلید در گنج حکیم بحم الشد الرحمن الرحیم

انظامی کی مشہور شہنوی مخزن الاسرار یہ پہلا شعر، عروضی اعتبار سے بہت دلچسپ ہے کیوں کہ دونوں مصرعے مختلف وزن ہیں اور بادی النظر میں مختلف البحر معلوم ہوتے ہیں۔

ہست کلی دے درگن ج حکیم مفتعلن مفتعلن قاعلان
بسملا ہر رجا نوحیم مفعولن مفعولن قاعلان

حقیقت یہ ہے کہ مصرعے ایک ہی بحر میں ہیں اور اس بحر میں مفتعلن اور مفعولن کو ایک ہی شعر بلکہ ایک ہی مصرعے میں مجتمع کرنا بالکل جائز ہے یہ تسکین اوسط کا کرشمہ ہے۔

معمولی درجے کے شعرا یا ایسے شعرا کے لئے جنہیں آہنگ کے تجربہ و تنوع سے کوئی دلچسپی نہ ہو، عروض سے واقفیت چنداں ضروری نہیں ہے۔ ہمارے بیشتر اوزان و بحر ایسے ہیں کہ موزوں طبع لوگ ان میں بے کھٹکے شعر کہہ لیتے ہیں۔ اگر وہ تقطیع کرنا جانتے ہوں تو مشکل یا سچیدہ اوزان میں بھی شعر موزوں کا کرنا ان کے لئے بہت مشکل نہیں ہوتا۔ اس آسانی کی بناء پر ہمارے زیادہ تر جدید شعرا اور تقریباً تمام جدید نقادوں نے عروض سے پہلو تہی برتی اور آہنگ

میں تجربے کی راہیں سدود ہو گئیں۔ تجربہ یا اخراجات اسی وقت ممکن ہوتا ہے کہ کامیابی تو دور کی بات ہے (جب ہمیں معلوم ہو کہ ہم کس چیز سے اخراجات کر رہے ہیں اور اس اخراجات کا نتیجہ کیا نکلے گا۔ دوسرے یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ اخراجات کی اجازت اور گنجائش کہاں کہاں ہے۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، ہمارے عرصہ میں کئی طرح کی گنجائشیں موجود ہیں، ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کا فائدہ اٹھایا جائے اور انھیں عام کیا جائے۔ اکثر جگہ ایسا بھی ہے کہ ان اجازتوں اور گنجائشوں سے ہم فائدہ اٹھاتے بھی ہیں لیکن بے خبری کی بنا پر ان کی باریکی کو نہیں سمجھتے، یہ نہیں جانتے کہ فلاں وزن میں جو اخراجات رد رکھا گیا ہے اس کی وجہ کیا ہے اور وہ کیوں کر عمل میں آیا ہے۔ رباغی کے اوزان اس کی اچھی مثال ہیں کہ ہمارے شرع نے صرف ان دو چار اوزان کو استعمال کیا ہے جو آسانی سے ان کی گرفت میں آگئے۔ انھوں نے ان اوزان کو ہاتھ نہ لگایا جو زیادہ محنت تھے اور نظاہر مروج یا معروف اوزان سے بہت مختلف تھے۔ اگر وہ عرصہ گنجائشوں سے باخبر ہوتے تو زیادہ محنت اوزان کو سمجھنے اور برتنے میں انھیں کوئی مشکل نہ ہوتی۔

تسکین اوسط ہمارے عرصہ کا انتہائی کارآمد اصول ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی تکلف نہیں کہ دو مختلف وزان کو یک جا کرنے کی جتنی آزمائیاں ہمارے عرصہ میں ہیں ان میں سے بیش تر تسکین اوسط کی ہی مہموں منت ہیں۔ نظامی کاشتہ جو میں نے سر مضمون نقل کیا، تسکین اوسط ہی بنا، مختلف نہ ہوتے ہوئے بھی مختلف معلوم ہوتا ہے۔

تسکین اوسط کو عرصہ ذبان میں بیان کیا جائے تو بہت سی غیر ضروری تفصیلات کا ذکر ضروری ہو جائے گا لیکن نفس مضمون پر کوئی روشنی نہ پڑے گی۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ہر تین حرکتیں ایک ساتھ اکٹھا ہو جائیں تو پیچ کی حرکت کو ساکن کر دینا تسکین اوسط کہلاتا ہے۔ چھوٹی حرکت کی تعریف میں بیان کر چکا ہوں جس حرکت میں ایک ہی حرکت کی آواز سنائی دے وہ چھوٹی حرکت ہے۔ (ہندی) سنسکرت عرصہ میں اسے لکھتے ہیں، دو چھوٹی

حرکتیں یعنی دو لکھو ایک بڑی حرکت کے برابر ہوتی ہیں۔ یہ یونانی، لاطینی اور سنسکرت عروض کا مانا ہوا اصول ہے۔ اس کی کارفرمائی ہمارے عروض میں بھی نظر آتی ہے اور سنسکرت اور سنسکرت میں بھی درحقیقت اسی اصول کا ایک عملی نتیجہ ہے۔

محقق طوسی کا قول ہے کہ جہاں بھی تین حرکتیں جمع ہو جائیں وہاں تسکین شرط روا ہے۔ بس شرط یہ ہے کہ اس کے نتیجے میں بحر کی تبدیلی کا دھوکا نہ ہو۔ میر خیال یہ ہے کہ اگر بحر کی تبدیلی کا دھوکا ہو تو بھی کوئی حرج نہیں۔ بحر کی تبدیلی سے محقق کا مطلب یہ نہیں کہ متعلقین سے مفعولین بن جانے پر تبدیلی بحر کا دھوکا ہوتا ہے، بلکہ یہ کہ تسکین اوسط کے ذریعہ کوئی ایسا وزن پیدا ہو جائے جو اس بحر میں پایا ہی نہ جاتا ہو، مثلاً فعلات بروزن "نہ نکال" تسکین اوسط کے ذریعہ مفعول، بروزن "مفعول" ہو جاتا ہے۔ چونکہ بحر رمل میں "مفعول" کا وزن استعمال نہیں ہوتا اس لئے فعلات کو مفعول سے بدنامنا سب نہیں۔ محقق کہتے ہیں (ترجمہ ایرسٹس متن طوسی صفحہ ۹۶) "جس جگہ تین متحرک متوالی واقع ہوتے ہیں تسکین اوسط روا رکھتے ہیں اور ایک وزن میں متحرک اور مسکن ملا دیتے ہیں۔ یعنی اگر ایک جگہ الفاظ بروزن فعلین اور فعلات تین متحرک العین اور ایک جگہ الفاظ بروزن فعلات اور فعلین مسکن العین واقع ہوں تو خلط ان کا روا ہے۔۔۔۔۔۔ اور یہ حکم یعنی فعلین اور فعلات تین میں تسکین اوسط کر لینا سطور ہے یعنی بہت ہے۔ مگر جس جگہ کو

۱۵۔ یہ ضروری ہے کہ یونانی اور لاطینی میں اس اصول کی کارفرمائی تقریباً تمام بحر میں اور سنسکرت میں صرف بعض بحر میں نظر آتی ہے۔

مانع ہو مثلاً تسکین اوسط سے بحر بدل جائے، جیسا اس وزن میں کہ فعلات فاعلاتن
 فعلات فاعلاتن (رمل مشکول) قول شاعر ع۔ پس زان من منام بچہ کار خواہی
 آمد۔ اگر اس میں عین کو ساکن کریں یہ وزن ہو جائے گا مفعول، فاع لاتن مفعول
 فاع لاتن (مضارع احزب) قول شاعر ع من خوب می شناسم پیران پارسار۔
 پس بحر بدل جائے اور ایسی تسکین اوسط کہ باعث اشتباہ ہو، نہ چاہیے، اس
 سلسلے میں میرا کہنا یہ ہے کہ اگر تبدیلی بحر کا دھوکا ہو گا بھی تو انھیں لوگوں کو ہو گا
 جو تسکین اوسط سے واقف نہیں ہیں ایسے لوگوں کو تو اس جگہ بھی تبدیلی بلکہ ناموزنی
 کا اشتباہ ہوتا ہے جہاں بحر نہیں بدلتی اور مصرع ہر طرح ہم آہنگ ہوتا ہے۔
 لہذا ان لوگوں کی ناواقفیت کا احترام کرنے کے بجائے انھیں تربیت دینا چاہیے
 تاکہ وہ متنوع آہنگوں سے آشنا ہو سکیں اور اس طرح ان کے سامعہ کو لطف
 اندوز ہونے کے نئے نئے مواقع میسر ہوں۔

تسکین اوسط دو طرح سے رونما ہو سکتی ہے۔ اول تو یہ کہ کسی ایک وزن میں
 تین حرکتیں ایک ساتھ ہوں اور بیچ والی کو ساکن کر دیا جائے۔ دوسری صورت یہ ہے
 کہ دو موازین متصل ہوں، اصل تضال کے نتیجے میں تین حرکتیں یک جا ہو جائیں
 اور بیچ والی حرکت کو ساکن کر دیا جائے۔ پہلی صورت کو عروض کی زبان میں تسکین
 اور دوسری کو تخفیف یا تخفیف (بڑی ح کے ساتھ) کہتے ہیں۔ ان کی تفصیل حسب ذیل ہے
 (الف) تسکین (فعلاتن) بحر یک عین) میں تین حرکتیں ف زبر ع زیر اور
 ل زبر یک جا ہیں۔ عین کو ساکن کر دیجئے تو فع لاتن حاصل ہوتا ہے، اسے
 مفعولن کہتے ہیں، کیونکہ مفعولن مانوس ہے اور فع لاتن نامانوس۔

(ب) فعلات (بحر یک عین) میں عین کو ساکن کیا تو فع لات بنا، اسے
 مفعول کر دیا، کیونکہ مفعول مانوس ہے اور فع لات نامانوس۔

(۴۳) فعلن (بہ تحریک عین) میں عین کو ساکن کیا تو فع لن بن گیا۔
 (۴۴) متفعلن میں ت، ع، ل متحرک اور یکجا ہیں۔ عین کو ساکن کیا تو متفع لن بن گیا، مانوسیت کی وجہ سے متفع لن کو مفعولن کر دیا۔
 (۵۱) متفاعلن میں م، ت، ف متحرک اور یکجا ہیں۔ ت کو ساکن کیا تو متفاعلن حاصل ہوا، مانوسیت کی وجہ سے متفاعلن کو مستفعلن بنا دیا۔
 (۶۱) متفاعلتن میں ع، ل، ت متحرک اور یکجا ہیں ل کو ساکن کیا، متفاعلتن بنا، اسے متفاعیلن کر دیا۔

لہذا تسکین اوسط کے ذریعہ مندرجہ ذیل اصل موازین کی ممکن شکلیں یہ ہوں گی

تسکین اوسط کے بعد

اصل

مفعولن	فعلاتن (بہ تحریک عین)
مفعول	فعلات (ایضاً)
فع لن	نعالن (ایضاً)
مفعولن	متفعلن
مستفعلن	متفاعلن
متفاعیلن	متفاعلتن

بحر بدل جانے والی بات جو محقق نے کہی ہے وہ متفاعلن اور متفاعلن پر البتہ صادق آتی ہے، یعنی یہ نامناسب ہے کہ آپ متفاعیلن متفاعیلن متفاعیلن یا مستفعلن مستفعلن مستفعلن کے وزن پر مصرع کہیں اور دعویٰ کریں کہ مصرع متفاعلن یا متفاعلتن کو مسکن کر کے کہا گیا ہے۔ کیونکہ دونوں صورتوں میں جداگانہ سالم بحریں پہلے ہی سے موجود ہیں مستفعلن چار بار، رجز مثنیٰ سالم اور متفاعیلن چار بار ہزج مثنیٰ سالم۔ تسکین اوسط کے استعمال کا جواز تنوع

اور تنوع کے ذریعہ خوش آہنگی کی تخلیق ہے۔ اگر سارے ہی ارکان برتکین اوسط لگا دی جائے تو یہ مقصد حاصل نہیں ہوتا۔ آرزو لکھنوی اسے بیکار کی دروسری کہتے ہیں۔ حالانکہ جب ایک کن سالم کو مسکن کر کے دوسرا کن سالم بنایا تو دروسری کا سوال نہیں اٹھتا، مقصد یعنی تنوع البتہ فوت ہو جاتا ہے۔

(ب) تخنیق :- اس تبدیلی کے ذریعہ برتکین کی مثالیں زیادہ دلچسپ ہیں اور ان میں سے بعض ایسی ہیں کہ مستقل وزن کی صورت اختیار کر گئی ہیں۔ ان کی تفصیل اپنی جگہ پر بیان ہوگی۔ یہاں صرف نسبت نامانوس تبدیلیوں کا ذکر کرتا ہوں۔

(۱) مفعول مفاعلن فعولن۔ مفعول کالام اور مفاعلن کے م و ف متحرک ہیں مفعول اور مفاعلن کے یک جا ہونے سے تین متحرک جمع ہو گئے۔ مفاعلن کے میم کو ساکن کر دیجئے۔

اصل	تکین اوسط کے بعد
مفعول مفاعلن فعولن	مفعولم فاعلن فعولن (یعنی مفعولن فاعلن فعولن)
اصل اور مسکن اوزان کی مثالیں حسب ذیل ہیں۔	دیاستنکر نسیم
لے لے کے بلائیں کا کلوں کی	پیشانی چوٹی بیٹھ کھڑی
مفعول مفاعلن فعولن	مفعولن فاعلن فعولن
(۲) اقبال ۛ حیرت آغاز و انتہا ہے	تینے کے گھر میں اور کیا
مفعولن فاعلن فعولن	مفعول مفاعلن فعولن

(۳) خاقانی :-

ہم سایہ شنید نالہ ام گفت	خاقانی را دگر شب آمد
مفعول مفاعلن فعولن	مفعولن فاعلن فعولن

عروض و ضرب سالم ہوں تو بھی یہ صورت ممکن ہے یعنی مفعول مفاعیلن مفاعیلن
اور مفعولن فاعلن مفاعیلن ایک جا ہو سکتے ہیں۔

یا این ہمہ گنج ہائے پر معنی
خاقانی را گدائے او بیانی

مفعول مفاعیلن مفاعیلن مفعولن فاعلن مفعیلن

(۲) مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن۔ یہاں وہی شکل ہے جو اوپر بیان
ہوئی۔ تسکین اوسط کے ذریعہ مصرعے کا وزن مفعولن مفعولن مفعول مفاعیلن
یا مفعول مفاعیلن مفعولن مفعولن ہو سکتا ہے مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن
تجہی کر سکتے ہیں لیکن اس کی مثال آسانی سے دستیاب نہ ہوگی۔ کیوں کہ اس میں
تجدیلی بحر کا دھوکا ہو سکتا ہے۔ پہلی دو شکلوں کی مثالیں ملاحظہ ہوں۔

خاقانی۔

(۳) نے کہ چوں نماں میں پلا فغن شاہاں را
مفعول مفاعیلن مفعولن مفعولن
پسلاں شبے روزش کشتہ بہ پئے دوراں
مفعول مفاعیلن مفعولن مفعول مفاعیلن
خوش رنگی زیں پس تو عیشی ہنرت خواہم
مفعولن مفعولن مفعولن مفعول مفاعیلن

(۳) مفعول مفاعیل مفاعیل فاعلن۔ یہاں مفعول مفاعیلن پر تسکین اوسط لگا
کر مفعولن مفعول مفاعیل فاعلن اور مفاعیل فاعلن پر تسکین اوسط کا عمل کر کے
مفعول مفاعیل مفاعیلن فعلن و صنع کر سکتے ہیں۔ اس طرح کئی اور صورتیں
ممکن ہیں۔ نا صر خسرو کے ایک قصیدہ میں مقتد و مثالیں موجود ہیں۔

اے گنبد گر وندہ بے روزن حضرا
مفعول مفاعیل مفاعیل فاعلن
باقامت فرو توئی و باقوت برنا
مفعولن مفعول مفاعیلن فعلن

دیبا کے خرد پوش بجاں زان کہ تراجاں
مفعول مفاعیل مفاعیل فاعلین
احوال جهان گزرنده گزرنده است
مفعول مفاعیل مفاعیل فاعلین (فعل)
پیدا بہ سخن باید ماندن کہ نمائند است
مفعول مفاعیلین مفعول فاعلین (فعل)
ہرگز نہ شود اے پسر از دنیا زیبا
مفعول مفاعیل مفاعیلین فعلین
سرما پس گرما سرما پس ہوا
مفعول مفاعیلین مفعول فاعلین
در عالم کس بے سخن پیدا پیدا
مفعولین مفعول مفاعیلین فعلین
کہاں تک شعر نقل کئے جائیں، یہی کہا جاسکتا ہے کہ اس قصیدے کو
پڑھ کر ناصر خسرو کے اعجاز سخن، آئینک پر اس کے شاہانہ اقتدار، قاری زبان
کے ترنم کی بچک اور عروض کی تنوع پسندی کا کلمہ پڑھنا پڑتا ہے۔ کاش
ہم اے شہر خاقانی، ناصر خسرو، انوری یا حافظ کی کتاب تنوع کا ایک ورق بھی
حاصل کر لیتے۔

(۴۱) مفعول فاعلات مفاعیل فاعلین۔ اس میں فاعلات اور مفاعیل یک جا
ہیں، ہم اور فاعلات متحرک ہیں۔ ہم کو ساکن کر دیں تو مفعول فاعلات مفعول فاعلین
برآمد ہوتا ہے جو انتہائی خوش آئینک الحروف ہے ملاحظہ ہو۔

خاقانی: گردوں سر محمد کجی بہ باد داد
مفعول فاعلات مفعول فاعلین (فاعل)
اے مشتری روا بہ نہ از سر کہ طیلان
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلین
محنت رقیب سخن مالک قاب شد
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلین
در گردن محمد کجی طاب شد
مفعول فاعلات مفعول فاعلین
حافظ۔

بشتوز جام بادہ کہ ایں زال نوع و س
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلین (فاعل)
بسیار کشت خوہر چوں کیقباد و جم
مفعول فاعلات مفعول فاعلین

فرخی: نہ حملہ گز آب مرا و نہ اسد گزند نہ حملہ گز آتش اور ابودزد
 مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن (فاعلات) مفعول فاعلاتن مفعول فاعلن
 میر احمد محمد شاہ سپہ نیاہ آں شہر یار کشور گیر تہا ستاں
 مفعول فاعلاتن مفعول فاعلن (فاعلاتن) مفعول فاعلاتن مفعول فاعلن
 خاقانی کے دونوں اشعار اور فرخی کے دوسرے شعر میں مجھ کی دال کو متحرک کے
 مصرعے کی تقطیع مروجہ وزن (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) پر ہو سکتی ہے
 لیکن یہ غیر ضروری ہے۔ تلفظ اسی وقت بدلنا چاہیے جب اس کے بغیر مصرع
 موزوں نہ ہو سکے۔ جیسا کہ فرخی کے پہلے شعر میں ہے کہ نہ کو نا پڑھے بغیر مصرع موزوں
 نہیں ہوتا۔

میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ تخلیق کے ذریعہ عمل میں آنے والی تسکین اوسط کی کار فرمائی
 رباعی کے اوزان میں سب سے زیادہ ہے۔ لیکن اس کے پہلے کہ رباعی کے اوزان
 پر گفتگو ہو، تسکین کے ذریعہ برپا ہونے والی تسکین اوسط (یعنی وہ تسکین جو ایک ہی
 رکن پر عمل کرتی ہے) کی بعض مثالیں پیش کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

(۱) فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (بتحرک عین) اس وزن میں فعلن بہ تحریک
 عین کو فتح لن بہ سکون عین میں بدلنے کی رسم عام ہے۔ بحر مل میں جہاں
 جہاں مصرعے کے آخر میں فتح لن بہ تسکین عین آسکتا ہے وہاں فعلن بہ تحریک
 بھی آسکتا ہے اور دونوں کو خلط بھی کر سکتے ہیں، یعنی ایک مصرع میں فعلن بہ تحریک
 ہو اور ایک میں فعلن بہ سکون۔ اس کی مثال پیش کرنا غالباً ضروری نہ ہو، پھر بھی ایک
 دو مثالیں حسبِ میل ہیں تاکہ آپ کو اطمینان ہو جائے۔

غالب: ضعف سے گریہ میل بہ دم سر ہوا باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا
 فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

یہی حال تمام ان بحروں کا ہے جن کے آخر میں فعلن آتا ہے، یعنی محبت (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) اور خفیف (فاعلاتن مفاعلن فعلن) وغیرہ۔ مثلاً ۵

غالب: قید ہستی سے رہائی معلوم

اشک کو بے سرو پا باندھتے ہیں

میر: سب تو ہم کا کارخانہ ہے

یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

مصطفیٰ: چلی بھی جا برس غنچہ کی صدا یہ نسیم

کہیں تو قائدؔ تو پہاڑ ٹھہرے گا

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (فعلان)

فاعلاتن مفاعلن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

فاعلاتن مفاعلن فعلن

نشاذ ہیں لیکن فارسی میں بہت ملتی ہیں۔ (مفعولین کی تشفی کے لئے عرصہ کر دوں کہ فاعلاتن سے مفعولن بنانے کو بعض لوگوں نے تشبیہ سے تعبیر کیا ہے۔ بات وہی رہتی ہے لیکن نام بدل گیا ہے۔) فاعلاتن اردو فارسی میں بالعموم بحر رمل اور بحر محبت میں آتا ہے۔ بحر رمل کو دیکھئے، افوری ۵

تا کنوں حال خراسان در عایا بودست

بر خداوند جہاں خاقاں پوشیدہ مگر

دائش خربہ آنت کہ در پیش ملکوک

پیش خواندے سلطان سلاطین سحر

چوں شد از عدش سرتاسر توراں آباد

کے روادار دایراں را دایراں یکسر

(آخری شعر کے مصرعے اول کے حشو دوم میں سر کی رائے ہمد کو متحرک کر کے مفعولن کی جگہ فاعلاتن پر بھی تقطیع ہو سکتی ہے۔)

میں سے یہ اشعار محض ایک قصیدے سے لئے ہیں لیکن اسی قصیدے میں تسکین اوسط کی متحد مثالیں اور بھی موجود ہیں۔ بحر محبت کو دیکھئے، ۴ فی سہ

خدا یگانا دارم حکایتے بر لب	کہ چوں مدح تو توانم بلب استاد
مفاعیلن مفعولن مفاعیلن فع لن	مفاعیلن فعلا تین مفاعیلن فع لن (فع لا)
من از تعجب این حرف دل کشا گفتم	کہ اے ز لطف کلام تو ملک ہزل آباد
مفاعیلن مفعولن مفاعیلن فع لن	مفاعیلن فعلا تین مفاعیلن فع لن (فع لا)

اسی بحر میں یگانہ کو دیکھئے

(۱) ہوا پھر ہی افسردہ دلوں کی رت بدلی

مفاعیلن مفعولن مفاعیلن فع لن

اہل پیرا ہے پھر رنگ نقش باطل کا

مفاعیلن مفعولن مفاعیلن فع لن

چلے چلو دل دیوانہ کے اشلے پر

مفاعیلن فعلا تین مفاعیلن فع لن

محال و ممکن سب اس کے اختیار میں ہے

مفاعیلن مفعولن مفاعیلن فع لن

ہمارے عہد میں ظفر اقبال اور ایک بہت نوجوان شاعر عقیل جامد نے بھی اس تسکین کو برتا ہے۔

خاقانی نے تو اور غضب کیا ہے۔ بحر مشاکل شمن (فاع لاتن مفاعیلن فاع لاتن

مفاعیلن دوبار) میں حسن کا عمل و ضیوں نے ممنوع قرار دیا ہے۔ یعنی جن بحر و میں فاعلا تین مفروقی یا متفصل (فاع لاتن) ہے، ان میں فاع لاتن کو فاعلا تین بروزن "نہ رہا تو" نہیں کر سکتے۔ لیکن خاقانی نے بحر مشاکل کے فاع لاتن کو مجنون

یعنی فعلاتن بخر یک عین کر کے ستم بالائے ستم یہ کیا ہے کہ فعلاتن کو مسکن کر کے
مفعولن باز دھا ہے۔ کتابی عروض اور مولوی صاحبان سرچھے رہیں لیکن آہنگ
اس قدر خوبصورت نکلا ہے کہ باید و شاید ملاحظہ ہو۔

گزائے کن بہ گزائے کن نظرے کن بسوئے من نگر یا بروئے من غم آمد پر ائے تو
فعلاتن مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن مفعولن مفاعیلن مفعولن مفاعیلن
دل از ہر کشتہ شد غم از حد گزشتہ شد چہ کتم چوں توشتہ شد بہ سر من جفاکے تو
مفعولن مفاعیلن مفعولن مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن

عروضی حضرات کہہ سکتے ہیں کہ ان اشعار کی تقطیع بحر مشاکل میں کیا ضرور ہے؟
رمل یا متدارک سدس مفاعلت میں بھی تقطیع ہو سکتی ہے اگر گزائے فعلن کن
بہ کو فاعلن کے من رفع لن، نظرے فعلن کن بہ سو فاعلن کے من رفع لن / نگر فعلن
یا برو فاعلن کے من فعلن، غم آفع لن بد پر آ فاعلن کے تو فعلن۔ بات صحیح
ہے۔ لیکن اول تو اس تقطیع سے تسکین اوسط کے اصول پر کوئی ضرب نہیں پڑتی اور
دوسری بات یہ کہ رمل یا متدارک سدس پر تقطیع کرنے میں ہر رکن مزاحف اور
پوری بحر مفاعلت ہو جاتی ہے جب کہ انسیب یہ ہے کہ تقطیع ایسی ہو جس میں کم
سے کم زحافات کا سہارا لیا پڑے۔ بہر حال، ان اشعار کو بحر مشاکل میں فرض نہ
کریں تو بھی سکونات اور تحریکات کا مقام بدلتا نہیں اور یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ
معزوتی اور معزوتی سوا زین میں کوئی زیادتی فرق نہیں۔

(۳۱) وہ تمام کسیرین جن میں مفتعلن آتا ہے، مفتعلن کی جگہ مفعولن قبول کرتی
ہیں۔ نظامی کا شعر سر عنوان ہے۔ مزید مثالیں غائباً غیر ضروری ہیں، لیکن بعض
دکھپ شکلیں خاقانی کے کلام میں دیکھئے۔

(۱) بدرقہ چوں عشق گشت از بس بس تا ختن تفرقہ چوں جمع گشت با کم کم سا ختن

مفتعلن فاعلن (فاعلات) مفعولن فاعلن مفتعلن فاعلن (فاعلات) مفعولن فاعلن
 درتواں در خط دہر و فایا فن نتواں بر سطح آب نقش قلم سا فتن
 مفعولن فاعلن مفتعلن فاعلن مفعولن فاعلن (فاعلات) مفتعلن فاعلن
 دوسرے شعر کے صدر (درتواں) مفعولن کی قیطع مفتعلن بھی ہو سکتی ہے لیکن
 محاورہ تقاضا کرتا ہے کہ نتواں کی تائے نو قالی کو ساکن پڑھ کر قیطع مفعولن کے

وزن پر ہو۔

(۲) چشمہ خضر سا زلب زلب جام گوہری کز ظلمات بحر حیت آئینہ سکندری
 مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن مفعولن مفاعلن (مفاعلان) مفتعلن مفاعلن
 درودہ کیمیا کے جاں آتش جام زہنی طلق حلال نارواں طلق رواں گوہری
 مفعولن مفاعلن مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن مفاعلن
 پہلے شعر کے دوسرے مصرعے کا ابتدائی پہلا رکن (مفعولن کے بجائے مفتعلن پر بھی موزوں
 ہو سکتا ہے اگر ظلمات کا لام اصل عربی کی رو سے متحرک قرار دیا جائے۔ لیکن فارسی
 میں ظلمات عام طور پر یہ سکون لام ہی دیکھا گیا ہے۔

(۳) نامہ اقبال برکش دم دیدم کز طریم این سفینہ ہائے تر آورد
 مفتعلن فاعلاً مفعولن فع مفتعلن فاعلات مفتعلن فع (فاع) مفتعلن فاعلن
 اسی بحر میں سعدی کا ایک شعر بھی یاد آگیا۔ اس کے مصرعے ثانی کا پہلا رکن یعنی
 ابتدا مسکن ہے۔

عمر نبود آنچه غافل از تو نشستم باقی عمر البتادہ ام بہ غرامت
 مفتعلن فاعلاً مفتعلن فع (فاع) مفعولن فاعلات مفتعلن فع
 (۴) متفاعلن کو مستفعلن سے بدلنے کے بارے میں بعض عربیوں کی رائے یہ
 ہے کہ صرف صدر و ابتدا میں ایسا جائز ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ صرف صدر و ابتدا

کی قید کیوں ہو لیکن پھر بھی، جتنی آزادی نصیب ہے ہمارے شاعر اسی کو برت لیں
توڑے نصیب۔ لیکن کی اس مشکل کے لئے سعدی کا شعر زیان زدہ نکلتا ہے۔

حَدَّثَ جَمِيعُ خِصَالِهِ صَلَّوْا عَلَیْہِ وَآلِہِ
مفاعیلن مفاعیلن

دو بہت عمدہ مثالیں شمس الدین فیر نے خود سامنے پیش کی ہیں۔

(۱) چو عیاں شوی آسایم روح دروا چوں نہاں شوی از جان من بیرون نوا
مفاعیلن مستفعلن مفاعیلن مستفعلن

(۱۱) صفا خیالت را چہ شد کہ باند دارو خجلم ز داعت کرد و خا بہ سرم گذارد
مفاعیلن مستفعلن مفاعیلن مستفعلن

(۱۵) مفاعیلن کو مسکن کر کے مفاعیلن بنانے کی مثال عبد العزیز خالہ کی ایک
نظم میں ملتی ہے جس کے دو متفرق مصرعے اس وقت یاد آ رہے ہیں:

نسا ہے حب سے دل کا نگر کہیں دل کو تر نہیں
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
مداوا شک چکیدہ بنے تو لکھو حال قلب میں
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

اب ربابی کا کچھ بیان ہو جائے۔ مشہور ہے کہ ربابی کے چوبیس اوزان ہیں
حقیقت یہ ہے کہ چوبیس میں سے بارہ بالکل برائے بہت ہیں کیونکہ ان میں صرف
آخری حرف ساکن کا فرق ہے۔ یعنی عروضیوں کے اعتبار سے مفعول مفاعیل مفاعیل
اور مفعول مفاعیل مفاعیل مفعول اور مفعول مفاعیل مفاعیل مفعول
مفاعیل مفاعیل قاع الگ اور مختلف وزن ہیں۔ حالاں کہ ظاہر ہے مصرعے
کے آخر میں فعل کی جگہ مفعول یا فع کی جگہ قاع آجائے تو وزن میں کوئی تبدیلی نہیں

ہوئی۔ لہذا اصل اوزان صرف بارہ ہوتے۔ لیکن ان بارہ میں بھی بہت سے ایسے ہیں جو تسکین اوسط کی اولاد ہیں۔ ہمارے شعرا تسکین اوسط سے بے خبر ہونے کی وجہ سے ان آرٹمی تال والے اوزان سے گھبراتے ہیں اور ان کا استعمال نہیں کرتے۔ اس کی تفصیل میں جانے سے پہلے رباعی کے اصلی بارہ اوزان ملاحظہ فرمائیے۔ معیار الاشوا
ترجمہ اسیر صفحہ ۱۵۲ :-

- | | | | | | |
|------|---------|----------|----------|-----|-------|
| (۱) | مفعول | مفاعیلین | مفعول | فعل | (فعل) |
| (۲) | مفعول | مفاعیلین | مفعولین | فعل | (فعل) |
| (۳) | مفعول | مفاعیلین | مفعول | فعل | (فعل) |
| (۴) | مفعول | مفاعیلین | مفعولین | فعل | (فعل) |
| (۵) | مفعول | مفاعیلین | مفعول | فعل | (فعل) |
| (۶) | مفعول | مفاعیلین | مفعولین | فعل | (فعل) |
| (۷) | مفعولین | مفعولین | مفعول | فعل | (فعل) |
| (۸) | مفعولین | مفعولین | مفعولین | فعل | (فعل) |
| (۹) | مفعولین | فاعیلین | مفاعیلین | فعل | (فعل) |
| (۱۰) | مفعولین | فاعیلین | مفاعیلین | فعل | (فعل) |
| (۱۱) | مفعولین | مفعول | مفاعیلین | فعل | (فعل) |
| (۱۲) | مفعولین | مفعول | مفاعیلین | فعل | (فعل) |

کچھ باتیں قابل غور ہیں۔ چھ اوزان ایسے ہیں جو فعل پر ختم ہوتے ہیں، چھ ایسے جو فعل پر ختم ہوتے ہیں۔ چھ ہی ایسے ہیں جو مفعول سے شروع ہوتے ہیں اور چھ ایسے جو مفعولین سے شروع ہوتے ہیں۔ ان میں ہی رباعی کے اوزان کے تمام نکتے پنہاں ہیں۔ اب چند رباعیاں ملاحظہ فرمائیے۔ انوس کہ مستند شعرا کی ایسی رباعیاں شاذ ہیں جن کے

سورج نے ڈھادی قریب پہلے پہلے	ٹوٹی پھوٹی شام کی حراب کہاں
مفعولن فاعلن مفاعیلن فع	مفعولن مفعولن مفاعیلن فعل
خود ساختہ پورے ہوس کا جنگل، شام ہوا	رگے گے میں ٹپکتا جنگل، شام ہوا
مفعول مفاعیلن مفعول فعل	مفعولن مفاعیلن مفعول فعل
اونچی چھت سے نیل فلک کا منظر	خجرت سے نیکلا جنگل، شام ہوا
مفعولن مفعولن مفاعیلن فع	مفعولن مفاعیلن مفعول فعل
خود ساختہ بے موج ہوا سے بڑھ کر کیا بخر	سناٹا خود طوفانوں کی تفسیر
مفعول مفاعیلن مفعولن فع (فاع)	مفعولن مفعولن مفعولن فع (فاع)
سیلاب کناروں کو کھا جاتا ہے	چلتی ہے چٹانوں پر ہوا کی شمشیر
مفعولن مفاعیلن مفعولن فع	مفعولن مفاعیلن مفعولن فع (فاع)
خود ساختہ جابر لچوں کی خاموشی بھی سن	ادبھی چوٹی کی کم کوشی بھی سن
مفعولن مفعولن مفعولن فع	مفعولن مفعولن مفعولن فع
اے نیلی بجلی سلگامے کی ہوس	کالی آندھی کی سرگوشی بھی سن
مفعولن مفعولن مفعولن فعل	مفعولن مفعولن مفعولن فع

ان رباعیوں میں بارہوں اوزان کے نمونے ملتے ہیں۔

(۱) مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع (۱۲)	(۲) مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع (۱۲)
(۳) مفعولن فاعلن مفاعیلن فع (۱۰)	(۴) مفعول مفاعیلن مفاعیلن فعل (۱۱)
(۵) مفعول مفاعیلن مفاعیلن فعل (۱۲)	(۶) مفعولن مفعول مفاعیلن فعل (۱۱)
(۷) مفعولن مفعول مفاعیلن فع (۱۳)	(۸) مفعولن مفعولن مفعولن فعل (۱۴)
(۹) مفعولن مفعول مفاعیلن فع (۱۳)	(۱۰) مفعولن مفعولن مفعولن فع (۱۴)
(۱۱) مفعولن مفعولن مفعولن فع (۱۴)	(۱۲) مفعولن مفعولن مفعولن فعل (۱۵)

کوئی توجہ نہ ہو گی کہ یہ اوزان بظاہر اتنے متعارف معلوم ہوتے ہیں بائیں میں سما جاتے
ہیں اور کوئی متعارف نہیں محسوس ہوتا اس مسئلے کو حل کرنے کے لئے مندرجہ بالا نقشے کا پلا
وزن اٹھائیے جو محقق طوسی کی فہرست کا چوتھا وزن ہے یعنی: مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع
اس میں مفعول اور مفاعیلن پر تسکین اوسط لگائیے تو وزن بن جاتا
ہے۔

مفعولن فاعیلن مفاعیلن فع

یہ محقق کی فہرست کا دسواں اور ہمارا تیسرا وزن ہے۔ ظاہر ہوا کہ چوتھا اور دسواں
ایک ہی ہیں۔ آگے چلے، ہمارا چوتھا وزن محقق کی فہرست کا پانچواں وزن ہے

مفعول مفاعیل مفاعیل فعل

اس میں تسکین اوسط کیجئے تو مندرجہ ذیل اوزان برآمد ہوتے ہیں۔

- | | |
|-----------------------------|---|
| (۱) مفعولن مفعول مفاعیل فعل | (مفعول اور مفاعیل پر تسکین) |
| (۲) مفعول مفاعیلن مفعول فعل | (مفاعیل پر تسکین) |
| (۳) مفعول مفاعیلن مفعولن فع | (دونوں مفاعیل، اور فعل پر تسکین) |
| (۴) مفعولن مفعولن مفعول فعل | (مفعول اور دونوں مفاعیل پر تسکین) |
| (۵) مفعولن مفعولن مفعولن فع | (مفعول، دونوں مفاعیل اور فعل پر تسکین) |
| (۶) مفعول مفاعیل مفاعیلن فع | (دوسرے مفاعیل اور فعل پر تسکین) |
| (۷) مفعولن مفعول مفاعیلن فع | (مفعول اور دوسرے مفاعیل اور فعل پر تسکین) |

یہ اوزان محقق طوسی کی فہرست میں بالترتیب ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵ اور ۱۶ نمبر پر درج
ہیں۔ گویا پہلا، دوسرا، پانچواں، چھٹا، ساتواں، گیارہواں اور بارہواں
یہ سب وزن ایک ہیں۔ ہمارا دوسرا وزن بھی اس فہرست میں آگیا۔ اپنے تیسرے وزن کو
ہم پہلے ہی دیکھ چکے ہیں۔ اب پانچویں پر آئیے۔ یہ محقق کا تیسرا وزن ہے:

مفعول مفاعیلن مفاعیل فعل

اس میں مفعول اور مفاعیلین کے بیچ میں تسکین اوسط لگا کر مفعولم فاعلین یعنی مفعولین فاعلین
کر دیں تو وزن ہو جاتا ہے۔

مفعولن فاعلن مفاعیلن فصل

یہ ہماری فہرست کا چھٹا اور محقق کا نواں وزن ہے۔ یعنی محقق کے بیان کردہ تیسرے
اور نویں وزن میں کوئی فرق نہیں۔ اپنے ساتویں، آٹھویں، نویں، دسویں، گیارہویں
اور بارہویں اوزان کو ہم اپنے چوتھے وزن میں شامل دیکھ رہے ہیں۔ اس سے پتا
چلا کہ رباعی کے اصل اوزان درحقیقت صرف تین ہیں، یعنی:

(۴) مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع۔ اس میں محقق کا دسواں وزن بھی پوشیدہ ہے۔

(۵) مفعول مفاعیل مفاعیل فعل۔ اس میں محقق کا پہلا، دوسرا، پانچواں، چھٹا
ساتواں، آٹھواں، گیارہواں اور بارہواں وزن بھی موجود ہے۔

(۶) مفعول مفاعیلن مفاعیل فعل۔ اس میں محقق کا نواں وزن بھی شامل ہے۔

یہ ملحوظ رہے کہ تیسرے اور چوتھے وزن سے بھی تسکین اوسط کے ذریعہ کچھ ایسے اوزان نکل
سکتے ہیں جو پانچویں سے مستخرج ہوتے ہیں۔ لیکن پانچواں چونکہ سب کو جامع ہے اس لئے
تیسرے اور چوتھے کے دیا میں ان اوزان کی تفصیل دوبارہ بیان کرنا غیر ضروری معلوم
ہوتا ہے۔

تسکین کا اہل دخل اگرچہ رباعی میں سب سے زیادہ ہے لیکن اس کی زیادہ تر حیثیت
مروج اخراجات کی ہے۔ اس کے برخلاف دوسری بحر میں تسکین کا استعمال ہمارے
یہاں بہت شاذ ہوا ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ رباعی کے نامانوس لیکن حین کے ساتھ
ساتھ دوسری بحر میں بھی مسکن موازین کا خوب استعمال کیا جائے۔ تاکہ ان خوش
آہنگی اور تنوع کی روایت مضبوط ہو۔

باب ہفتم

کچھ فرضی اصطلاحات

ابتداء۔ دوسرے مصرعے کا پہلا رکن۔

افاعیل۔ کچھ فرضی الفاظ جن کے ذریعہ الفاظ یا اشعار کا وزن ظاہر کیا جاتا ہے۔ یعنی افاعیل وہ پیمانے ہیں جن پر الفاظ یا اشعار کا وزن بنتا ہے۔ مثلاً مجاہد سے وزن کو افاعیل میں ظاہر کریں تو اس لفظ کا وزن فعولن ٹھہرے گا۔ افاعیل کو تفاعیل بھی کہتے ہیں تمام افاعیل میں ف، غ، ل، ان میں سے دو حرف ضرور ہوتے ہیں۔ چونکہ افاعیل سب مانوس ہو چکے ہیں اس لئے ان کی جگہ نامانوس الفاظ رکھنا غلط تو نہیں لیکن نامناسب ضرور رہے۔ مثلاً جہاں فعولن کہتا ہو وہاں فاعیلین یا مستفعل کہتا ٹھیک نہیں۔

الف موصولہ۔ وہ الف جو کسی لفظ کے شروع میں ہو اور جس کی آواز اس لفظ کے فوراً پہلے آنے والے لفظ کے آخری حرف سے اس طرح مل جائے کہ الف کے بجائے صرف زیر سنائی دے۔ مثلاً آتش، عہم اور بلیل بیتاب گفتگو کرتے ہیں اور کا الف عہم کی میم سے موصول ہو گیا ہے۔ اس طرح عہم اور

میں لکھے تو اسے عیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن بھی پڑھ سکتے ہیں۔ اس طرح کے دائرے پانچ ہیں تفصیل غیر ضروری ہے۔
(۷) ربا غی کے اوزان دو طرح کے ہوتے ہیں۔ یعنی جو بیس میں سے بارہ اوزان مفعول
سے شروع ہوتے ہیں وہ دائرہ اُخر ب اور جو مفعولن سے شروع ہوتے ہیں وہ دائرہ
اخرم کے اوزان کہلاتے ہیں۔ انھیں شجرہ اُخر ب اور شجرہ اُخرم بھی کہتے ہیں۔
دوازدہ رکنی بدیکھے مضمین۔

ذو بحرین: ایسا شعر جس کی تقطیع ایک سے زیادہ موازین پر ہو سکے۔

ربا غی کا وزن:۔ ربا غی چار مصرعوں کی نظم ہوتی ہے جس کا پہلا شعر مصرع ہونا لازمی
ہے۔ دوسرے شعر کے بائے میں شاعر کو اختیار ہے۔ اس کا وزن بحر ہزج سے نکلا ہے
جس کا سالم افاعیل مفاعیلن ہے۔ ربا غی کے چوبیس اوزان مقرر ہیں لیکن یہ آزاد
ہے کہ ان میں سے کوئی چار کسی ایک ربا غی میں باندھے جاسکتے ہیں۔ دیکھئے دائرہ۔
رکن:۔ کسی مصرعے کا ٹکڑا جو مقررہ افاعیل میں سے کسی ایک پر پورا اترے۔ مثلاً
ج۔ کچھ اور ہی گل کھلا ہوا ہے۔ میں تین رکن ہیں کچھ اور مفعول / ہی گل کھلا مفاعیلن
ہوا ہے مفعولن۔ اس کی تقطیع کئی اور طرح سے بھی ہو سکتی ہے مثلاً کچھ اور فعلن
/ ہی گل فعلن / کھلا ہوا مفاعیلن / ہے فع۔ لیکن یہ تقطیع درست نہ ہوگی کیونکہ اس
طرح غیر ضروری طور پر مصرعے کے چار رکن ہو جاتے ہیں جب کہ شرط یہ ہے کہ تقطیع
اس طرح کی جائے کہ مصرعے میں رکن کم سے کم ہوں لیکن وہی افاعیل استعمال ہوں
جو مانوس و مستعمل ہوں اور یا تو سالم ہوں یا کسی سالم وزن کی فرع ہوں۔
یعنی سالم وزن سے بطریق رحاف مستخرج ہو سکتے ہوں۔ جدید نظم کے علاوہ
اور اصناف سخن میں شرط یہ ہے کہ ایک مصرع میں کم سے کم دو رکن ہونا چاہیے
زیادہ سے زیادہ کوئی قید نہیں۔ لیکن عام طور پر تین، چار اور آٹھ ارکان والے

مصرعے دیکھنے میں آتے ہیں۔ جدید نظم کے مصرعے میں کم سے کم یا زیادہ سے زیادہ ارکان کی کوئی قید نہیں۔ دیکھئے تقطیع۔

رکن خماسی :- وہ افاعیل جن میں پانچ حرفت ہیں، مثلاً فنولن۔

رکن سباعی :- وہ افاعیل جن میں سات حرفت ہیں، مثلاً مفاعیلن۔

زحاف :- وہ طریقہ جس کے ذریعے کسی سالم وزن میں کوئی تبدیلی کر دی جائے۔ مثلاً فلاعلاتن پر خمن (بروزن جن) کا زحاف لگائیں تو وہ فلاعلاتن بروزن نہ رہا میں ہو جاتا ہے۔ اس کو مخبون کہتے ہیں۔ زحاف کا تعین کرنے کی شرط یہ ہے کہ کم سے کم زحاف کا عمل دکھا کر وزن کی تشخیص کی جائے۔ مثلاً اگر کسی مصرعے کا وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ہے تو یہ نامناسب ہے کہ مصرعے کو بحر وافر (جس کا سالم رکن مفاعیلتن ہے) میں بتایا جائے اور دلیل یہ دی جائے کہ مفاعیلتن پر تسکین اوسط کا زحاف لگا کر (جس کا نام عصب ہے) اسے مفاعیلن بنا لیا گیا ہے۔ مفاعیلن چونکہ خود بحر ہرج کا سالم رکن ہے اس لئے غیر ضروری زحاف کا عمل دکھا کر اسے مزاحف ثابت کرنا غلط ہے۔ دیکھئے تقطیع، دیکھئے رکن، دیکھئے مزاحف۔

ساکن حرف :- وہ حرف جس پر خود کوئی حرکت نہ ہو۔ یہ دو طرح سے ممکن ہے۔ ایک تو یہ کہ خود اس سے پہلے کوئی متحرک حرف ہو اور وہ متحرک حرف ساکن حرف سے جڑا ہوا ہو۔ مثلاً غم میں غین متحرک ہے کیوں کہ اس پر فتح ہے اور م ساکن ہے کیونکہ اس پر کوئی حرکت نہیں، وہ محض غین سے جڑی ہوئی ہے۔ غنی میں غین اور میم دونوں متحرک ہیں، غین پر زیر ہے اور میم پر زیر۔ اس لفظ میں یائے تختانی جو میم سے جڑی ہوئی ہے ساکن ہے۔ دوسری شکل یہ ہے کہ لفظ کے آخر میں کوئی لفظ نہ آئے ہو۔ مثلاً لفظ حرف میں ح متحرک ہے (اس پر فتح یعنی زیر ہے) رے ساکن ہے اور ف جو آخر میں نہ آ رہا ہے، وہ بھی ساکن ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ف بھی بالکل ساکن نہیں ہے

کیونکہ جب اس کے بعد کوئی حرف آئے گا تو فہرہ بھی حرکت آجائے گی۔ مثلاً حرف کو، میں ف پر حرکت آگئی اور اس کی تقطیع فاعلن کے وزن پر ہو گی۔ یعنی »حرف کو« کا وزن وہ نہیں ہے جو »حر کو« کا وزن ہے۔ اگر ف بالکل ساکن ہو تا تو تقطیع کرتے وقت اسے رے کے ساتھ ہی شمار کرتے، جس طرح »حر« میں ر کو ح کے ساتھ شمار کرتے ہیں اس کا وزن الگ سے ظاہر نہیں کرتے۔ یوں تا یہ ہے کہ جب لفظ کے آخر میں بچ رہنے والے ساکن کے بعد کوئی بھی حرف آتا ہے تو خود یہ خود اس ساکن حرف پر ملکی سی حرکت آجاتی ہے۔ یعنی جب »حرف کو« کہا گیا تو حرف کا ف صاف ادا ہوا اور اس پر زبر کی آواز خود بہ خود آگئی مثلاً اگر ہم »حرف کو« نہ کہہ کر »حرف کو« کہیں تو وزن میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ چونکہ ہماری زبان میں کوئی لفظ ساکن حرف سے شروع ہی نہیں ہو سکتا اس لئے جب بھی »حرف« کی طرح کے لفظ کے بعد کوئی لفظ آئے گا، تو آخر میں بچ رہنے والا نام نہاد ساکن متحرک ہو جائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ مصرعے کے آخر میں جہاں کوئی لفظ آگے نہیں آتا، آخری لفظ کے اکیلے اور آخری حرف ساکن کو اکثر و بیشتر ساقط کر دیتے ہیں (یعنی وزن میں نہیں شمار کرتے) دیکھئے

وتم موقوف۔

سالم بحر۔ وہ بحر جو کسی مصرعے یا شعر میں پوری پوری استعمال ہو یعنی اس کے موازین میں کوئی تبدیلی نہ کی گئی ہو مثلاً

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن، یہ رمل مثنیٰ سالم ہے۔ دیکھئے مثنیٰ

سباعی۔ دیکھئے رکن سباعی۔

سبب ثقیل۔ کوئی بھی دو حرفی کلمہ (بامعنی کی قید نہیں) جس کا دوسرا حرف متحرک ہو جیسے شہ میں شہ (ش مفتوح اور ہائے ہوز مکسور) سبب ثقیل ہے۔ سبب بر وزن۔ سبب خفیف۔ کوئی بھی دو حرفی کلمہ (بامعنی کی قید نہیں) جس کا دوسرا حرف ساکن ہو

جیسے شہ دیں میں شہ تو سبب ثقیل ہے اور دیں سبب خفیف۔ (نون غنہ تقطع میں نہیں شمار ہوتا۔)

سکون :- تحریک کا برعکس۔ یعنی کسی حرف کو ساکن کرنا یا اس کا اصلاً ساکن ہونا۔
شائزہ رکنا :- دیکھئے مثنیٰ۔

شجرہ اُخریٰ :- دیکھئے دائرہ۔

شجرہ اُخرم :- دیکھئے دائرہ۔

شکستہ بحر :- وہ بحر جس کے ہر مصرعے کے وسط میں وقفہ لازمی ہو۔ جیسے ہزج مثنیٰ
اُخر بحر کا وزن ہے مفعول مفاعیلین / مفعول مفاعیلین دوبارہ۔
صدر :- پہلے مصرع کا پہلا رکن۔

عرب :- دوسرے مصرعے کا آخری رکن + سے بحر بھی کہتے ہیں۔
بحر :- دیکھئے عرب۔

روض :- پہلے مصرع کا آخری رکن۔

فاصلہ عظمیٰ :- وہ چھ حرفی کلمہ جس کے پہلے پانچ حرف متحرک ہوں بقول ^{ضعف} اس کی مثال
محال ہے۔ لیکن یہ قول درست نہیں

فاصلہ صغریٰ :- وہ چار حرفی کلمہ (معنی کی شرط نہیں) جس کے پہلے تین حرف متحرک ہوں
مثلاً صا د ص ن م ا دیکھئے فاصلہ۔

فاصلہ کبریٰ :- وہ پانچ حرفی کلمہ (معنی کی شرط نہیں) جس کے پہلے چار حرف متحرک ہوں
مثلاً شکستہ (ش ک ن م ش)

فرع :- وہ وزن جو کسی سالم افاعیل سے بطریق زحاف برآمد ہو اس کی فسرع
کہلاتا ہے۔ مثلاً مفاعیلین کی ایک فرع فاعیلین ہے جو زحاف حذف لگا کر برآمد
ہوتی ہے۔

فواصل :- دیکھئے فاصلہ۔

متحرک حرف :- دیکھئے اس کن حرف۔

مثنیٰ :- وہ بحر جس کے ہر مصرعے میں چار رکن اور اس طرح پورے شعر میں آٹھ رکن ہوں۔ بحر دوں کا نام ہمیشہ اس طرح لکھا جاتا ہے کہ پورے شعر کا وزن معلوم ہو جائے چنانچہ غلے جگر کو پیر نے والی صدائے بے صدا سن کی بحر لکھی جائے گی تو اسے رمل مثنیٰ سالم کہا جائے گا۔ رمل تو اصل بحر کا نام ہے، مثنیٰ اس لئے کہ ایک مصرعے میں چار رکن ہیں تو پورے شعر میں آٹھ رکن ہوں گے اور سالم اس لئے کہ فاعلاتن چاروں بار اپنی مکمل اور اصلی شکل میں آیا ہے۔ علیٰ ہذا القیاس جس مصرعے میں تین رکن ہونگے اس کی بحر کو سد میں دو رکن ہونگے اس کی بحر کو راج کہا جائیگا ایک کئی بحر تین رکن جس مصرعے میں چار رکن ہوں گے اس کی بحر دو اوزدہ رکنی یا سدس مضاعف مضاعف کے معنی ہیں دو گنا اور جس میں آٹھ رکن ہوں گے اس کی بحر کو شانزدہ رکنی یا مثنیٰ مضاعف کہا جائے گا۔ اگر کسی بحر میں سے ایک رکن کم کر دیا جائے تو اسے بحر و (بر وزن ابرو) کہتے ہیں، لیکن یہ اصطلاح بہت کم استعمال ہوتی ہے۔ دیکھئے سالم بحر۔

بحر و :- دیکھئے مثنیٰ۔

مجموعی :- دیکھئے مقرونی۔

مربع :- دیکھئے مثنیٰ۔

مسدس :- دیکھئے مثنیٰ۔

مزا حف بحر :- وہ بحر ہے جس کے ایک یا ایک سے زیادہ موازین میں کسی زحاف کے ذریعہ تبدیلی کر دی گئی ہو مثلاً فاعلاتن فاعلاتن فاعلن رمل مسدس مزا حف ہے مزا حف اور مخذوف میں فرق ہے مزا حف کے معنی ہیں جس پر زحاف لگایا گیا ہو، مخذوف کے معنی ہیں جس پر حذف کا عمل کیا گیا ہو۔ زحافات میں سے ایک زحاف حذف بھی ہے۔

جس کے ذریعہ فاعلاتن سے فاعلن اور مفعولین سے مفعولن مستخرج ہوتے ہیں۔
 مصرع :- (بر وزن مقفل) دوسرے جو ہم قافیہ ہوں۔
 مفاعلت: دیکھئے مثنون۔

مفروق :- دو سالم افاعیل ایسے ہیں جنہیں لکھنے کا طریقہ بعض حالات میں بدل
 دیا گیا ہے یعنی انہیں ملا کر لکھنے کے بجائے الگ الگ لکھتے ہیں۔ ان سے بعض
 نئی جڑیں بنائی گئی ہیں۔ الگ الگ لکھے جانے پر ان افاعیل کو مفروق یا منفصل
 کہا جاتا ہے۔ فاعلاتن کی مفروق شکل فاعلاتن اور مستفعلن کی مفروق یا منفصل
 صورت مستفعلن ہے۔ صوتی اعتبار سے مفروق اور مقرونی اوزان میں کوئی
 فرق نہیں۔

مقرونی :- فاعلاتن اور مستفعلن جب مفروق یا منفصل نہ ہوں تو انہیں مقرونی
 یا مجموعی کہا جاتا ہے۔
 منفصل :- دیکھئے مفروق۔

موازن :- وہ افاعیل جو کسی شعر یا مصرعے کا وزن ظاہر کرنے کے لئے استعمال
 میں آئیں۔ مثلاً ع۔ وہ بیوں میں رحمت لقب پائے والا کا وزن مندرجہ ذیل
 موازن کے ذریعہ ظاہر کیا جائے گا: فحولن فحولن فحولن۔

واو موصول :- جس طرح الف موصول اپنے ماقبل حرف میں ضم
 ہو کر صرف فتح کا حکم رکھتا ہے اسی طرح جب حرف واو اپنے ماقبل حرف
 میں ضم ہو کر صرف ضمہ کا کام کرے تو اسے واو موصول کہتے ہیں مثلاً آہ و فغا

بر وزن مفتعلن میں واو عطفت کی جگہ ہوز سے موصول ہو گیا ہے اور آہ و فغاں پڑھا
 ہے علیٰ ہذا القیاس رنج و غم بر وزن فاعلن، جمع و خراج بر وزن فاعلاتن میں واو موصول ہے۔

وائی :- وہ بحر جس میں سے کوئی رکن کم نہ کیا گیا ہو ۔ اہذا یہ بحر ذ کی صند ہے ۔

وتم مجموع :- کوئی بھی سہ حرفی کلمہ (یا معنی کی قید نہیں) جس کا آخری حرف ساکن

ہو، جیسے خدا ۔ اس کا آخری حرف الف ساکن ہے و تم بروزن پشش یا بروزن

و تم مفروق :- کوئی بھی سہ حرفی کلمہ (یا معنی کی قید نہیں) جس کا متوسط حرف ساکن ہو جیسے

شہر ۔ اس کا متوسط حرف یعنی ہائے ہوڑ ساکن ہے دیکھئے ساکن حرف ۔

وزن :- کسی لفظ یا مصرعے یا شعر کی صوتی قیمت جو افاعیل یا موازین کے ذریعہ

ظاہر کی جاتی ہے ۔ جیسے جادو کا وزن فع لن ہے ۔ ہم وزن الفاظ کا ہم قافیہ ہونا

ضروری نہیں ۔ مثلاً جادو اور شاہد ہم وزن ہیں ۔ جب کسی لفظ کا تلفظ بتانے

کے لئے اس کا ہم وزن لفظ لاتے ہیں تو ایسا لفظ رکھتے ہیں جو لفظ زیر بحث

سے سہ کاتی مشابہت رکھتا ہو تاکہ تلفظ واضح ہو جائے ۔ مثلاً تہجد کا تلفظ بتانا

ہو تو کہیں گے تہجد بروزن تمن و غیرہ ۔ اسے وزن صر فی کہتے ہیں ۔ لیکن اگر دو

الفاظ محض ہم وزن ہوں اور ان میں سے کسی کا تالی مشابہت نہ ہو تو وزن ظاہر کرنے

کے اس طریقے کو وزن عروصی کہیں گے ۔ یعنی وزن عروصی کے اعتبار سے جادو کا

ہم وزن لفظ شاہد / احمد کچھ ٹھکی ہو سکتا ہے ۔ کیونکہ تینوں میں دو سبب خفیف یا مح

لیکن وزن صر فی کے لحاظ سے جادو کا ہم وزن لفظ قابو ہے ۔ مختصراً یہ کہ اگر کسی

لفظ کا وزن ایسے لفظ کے ذریعہ ظاہر کیا جائے جو متحد الحركات اور متحد الوزن دونوں

ہو تو یہ اس کا صر فی وزن کہلائے گا اور اگر مثالی لفظ متحد الحركات نہ ہو، صرف متحد الوزن

ہو تو یہ اس کا عروصی وزن کہلائے گا ۔

وزن صر فی :- دیکھئے وزن ۔

وزن عروصی :- دیکھئے وزن ۔

افشاریہ

انشاؤں کے انداز پر ۴۱۱

الخوري، ادمهالدين، ٥٥، ٥٤،

927 160 104

— 22 —

انیس، میر میر علی، ۵۸، ۵۹، ۶۵

6140 44 45

10/1/70 6 69 6 66

APR 20 1 24 PM

الف کاوتنا ۴۲، ۴۹

الف موصول ، المفعول به ، المفعول به ، المفعول به ،

APR 4 1911

AD

الفاظ کے تلفظ اور معنی کا اثر

1941 1942 1943 1944 1945

274 147 695

الہامی علی و خفی بطور عیب ۱۹۰۱/۱۹۴

ایہا م ۱۹۲۸ ۱۹۲۷ ۱۹۲۶ ۱۹۲۵

191

یانی

باقر علی گیاوی، ۱۵۵

اشکال ۱۶۵، ۱۸۳، ۱۸۶

P J F

اصغر وندوی ۱۴۴۰ ۱۴۴۱ ۱۴۴۲

اعلانِ نون، فارسی ترکیب میں۔ دیکھئے نوٹ

کا اعلان۔

اقبال، سر محمد، ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲، ۱

4/26 4/6 6 44 1 446 1 131

226 206 626 646 656

1697-1154 11-6 1-2 9 1/2

1946 1947 1948 1949

PP4 / PP-

اقدار اور ادب کا تعلق ، ۲۲۷

اقداری وزن، دیکھے، سہمی وزن

اکبر ال آبادی ، ۱۱۰ / ۲۴۶

الفاظ مخصوص بہ زنان و مردان، ۱۹۷

1944-1945

1997

اعتراف و اقرار

امیر منائی، ۹۳

انشاء اللہ خال انشاء ۱۱۰۶۲۹

124

ٹی، ای، ایوم، ۱۱

جارج اسٹورٹ، ۱۲

جان شارنٹر، ۳۲

جدیاتی الفاظ، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۳

۲۲۵، ۲۲۶

جذبی، معین حسن، ۹۶

جہات و قلندر بخش، ۲۱۹، ۱۹۶

جمال، رضامن علی، ۲۱۶

جنسیت کے حامل الفاظ، ۱۶۳، ۱۶۴

جوش ملیح آبادی، ۱۸۴، ۲۴

حافظ شیرازی، ۵۵، ۵۵، ۵۱، ۴۵

۱۶۵، ۵۵، ۵۱

۲۳۸

حالی، الطاف حسین، ۱۱۰، ۱۰۹، ۸۵

۱۸۴، ۱۹۱، ۱۹۰، ۱۱۶

۲۴۶، ۳۰۵، ۲۰۱، ۱۸۸

ہائے خطی کی تحفیف یا سقوط، ۳۸، ۳۹، ۳۱، ۳۲

حذف حروف بطور عجیب، ۱۳۹، ۱۴۳

حرف زیادہ کرنا، ۱۹۶، ۱۹۹

حرف نڈا کا حذف بطور عجیب، ۱۷۶

حسرت کھنوی، ۱۴۰

حسرت بولانی، ۱۱۰، ۹۹، ۹۸، ۱۱۰، ۱۱۱

۲۰۲، ۱۱۵، ۱۱۲، ۱۰۵، ۱۰۳

۲۱۴، ۲۰۸، ۳۰۵، ۲۰۲

حسن نعیم، ۸۹

۱۹۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵

۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸

۲۲۱

حقیقہ جویری، ۱۰۴

خاقانی شروانی، ۵۹، ۵۶، ۵۵، ۴۶

۲۴۲، ۲۴۱، ۲۴۰، ۱۸۵

۲۴۳

جزا و انتشار کا مقابل، ۲۱۱

خلیل ابن احمد، ۱۹۱

خوش طبعی کے مضامین کی اہمیت، دیکھئے جویریہ کی

اور خوش طبعی

خیام، عمر، ۱۷۵

داغ، نواب مرزا خان، ۱۹۳، ۱۹۸، ۱۹۹

۱۵۰، ۱۵۱، ۱۹۶، ۲۰۱

دیر مرزا سلامت علی، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹

- درد، سید خواجہ میر ۲۱۰۷۲۳ ۲۲۵۷۲۳۴ زبان اور قواعد کا رشتہ ، ۱۹۳
- دوبے کے اوزان ، ۱۰۳ ، ۱۰۴ زبان اور قواعد کا رشتہ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ ، ۱۶۰
- ڈکشن ، چارلس ۲۰۲ زبان کے تخلیقی امکانات و استعمال ، ۱۹۲ ، ۱۹۳
- زبان کی لغزش ، ۲۲۹
- زبان کے ندرت دیگر استعمالات ، ۱۲۵
- زبیر رضوی ، ۶۶
- زکی مراد آبادی ، ۱۶۸
- ذو معنی الفاظ کے ضمن ، ۱۶۲ ، ۱۶۳ ، ۲۲۶
- ذو معنی مشتقات کا استعمال ، ۱۹۷
- راحت لکھنوی ، ۱۷۲
- راشد ، ن ، م ، ۲۵ ، ۹۱ ، ۱۷۶
- رام محل ، ۲۸
- رباعی کے اوزان اور تکیں اور وسط ۲۲۶ ، ۲۲۷
- رشید احمد صدیقی ، ۲۰۹
- رشید حسن خاں ، ۱۱۶
- رعایت لفظی ، ۱۹۰ ، ۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ، ۱۹۴
- رکن زیادہ کرنا ، ۱۹۷ ، ۱۹۹
- رکے ، راز میرایا ، ۲۰۵
- ردی جلال الدین ، ۱۵۷ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹
- ساکن حرف ، ۲۰ ، ۲۵ ، ۱۱۹ بعض حالات
- میں زیادہ ہو سکتا ہے ۱۸۵ ساکن حرف کا مقام
- ۶ و ض میں ، ۱۸۶ ، ۱۸۷
- سیر و جان ، ۱۸
- سجاعت مضمون ، ۲۰۰
- سراج اور ملک آبادی ، ۱۰۹ ، ۱۱۱
- سید احمد خاں ، ۱۱۷
- سرقہ ، دیکھئے توار دو سرقہ
- سعدی شیرازی ، ۱۵۶ ، ۱۵۸ ، ۱۶۳
- ۲۴۴
- سقوط حرف عرب کی حیثیت سے ، ۱۸۴ ، ۱۸۶
- سقوط حرف کی مثالیں ، فارسی میں ، ۵۵ - ۵۶

سلام پھلی شہری ، ۱۰۹

سلطان ساوچی ، ۱۵۶

سلیم احمد ، ۲۰۱

سودامرز اربع ، ۱۴۱ ، ۸۴ ، ۸۵ ، ۱۱۰

۱۸۶ ، ۱۳۹ ، ۱۳۲ ، ۱۲۲

سوز و گداز ، ۱۸۳ ، ۱۸۲

سوز ، بید محمد میر ، ۹۰ ، ۱۴۶ ، ۱۶۶

بید احمد و ہوی ، ۱۹۶

بید رهنی ، ۶۶

سینفی (مصنف و مثنی سینفی) ۱۳ ، ۱۴

۱۸۶

سیلاب کیر آبادی ، ۱۵۲

صا برد ہوی ، ۱۲۰

صائب تہریزی ، ۱۶۵ ، ۱۹۴

صفت بیکے موصوف بطور عیب ، ۱۶۶ ، ۱۷۸

شاہ حاتم ، ۱۶۶ ، ۱۶۷

شاہ نصیر ، ۱۶۶

شہلی نہانی ، ۱۵۶ ، ۱۶۱ ، ۱۸۳

صفت خاتم ، ۱۳۶ ، ۱۵۲

شہر گریہ ، ۱۶۶ ، ۱۶۷

شہر کی تربین ، ۱۶۵

شہر کی عروسی ترفیت ، ۱۱ ، ۱۲ ، ۱۳

طوسی ، نصیر الدین ، دیکھے محقق طوسی

شکست ناروا ، ۹۸ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۱۲

شکست ناروا ، ۵۹ ، ۶۹ ، ۷۰ ، ۸۲

۱۱۶ ، ۱۴۹ ، ۱۸۹ ، ۱۹۰

۸۹ ، ۱۱۳ ، ۱۱۵ ، ۱۶۲

شکستہ کیر ، ۱۰۱ ، ۱۱۲ ، ۱۸۵

۱۸۸

شہر یار ، ۵۹ ، ۸۸ ، ۹۲

شیفتہ ، نواب مصطفی خان ، ۱۲۱ ، ۱۶۶

شیکر ، ولیم ، ۲۱ ، ۳۱ ، ۱۸۹

۱۸۸

شمس الدین یقرب ، ۹۹ ، ۱۹۱ ، ۲۴۴

شمس قیس رازی ، صاحب المعجم ، ۱۹۱ ، ۲۲۳

شوق خموی ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۵ ، ۱۹۰

۱۹۲

۲۴۱۶۲۰۱

ظفر بہادر شاہ ، ۱۱۳ ، ۹۶

ظہوری ، نور الدین ، ۱۷۵

غالب اسد شاہ ، ۲۹ ، ۷۵ ، ۲۴

۷۵۹ ، ۵۸ ، ۹۹ ، ۳۷

۷۹ ، ۷۵ ، ۷۹ ، ۷۳ ، ۷۰

۸۷ ، ۸۹ ، ۸۲ ، ۷۹ ، ۷۸

۱۲۱ ، ۱۱۰ ، ۱۰۹ ، ۱۰۹ ، ۹۹

۱۳۹ ، ۱۳۵ ، ۱۳۲ ، ۱۲۸ ، ۱۲۳

۱۵۱ ، ۱۴۳ ، ۱۴۱ ، ۱۳۹ ، ۱۳۷

۱۵۹ ، ۱۵۷ ، ۱۵۵ ، ۱۵۳ ، ۱۵۲

۱۶۷ ، ۱۶۶ ، ۱۶۹ ، ۱۶۶ ، ۱۶۵

۱۸۷ ، ۱۸۵ ، ۱۸۲ ، ۱۸۰ ، ۱۷۹

۲۰۹ ، ۲۰۲ ، ۱۹۸ ، ۱۹۷ ، ۱۸۹

۲۱۲ ، ۲۰۹ ، ۲۰۸ ، ۲۰۷

۲۲۳ ، ۲۱۹ ، ۲۱۸ ، ۲۱۳

۲۲۹ ، ۲۲۰ ، ۲۳۹ ، ۲۲۷

غلط العام ، ۱۹۵ ، ۱۹۴

غلط الحوام ، ۱۹۵ ، ۱۹۴

غلطی اور عیب ، ۲۳۰ ، ۲۰۴

غیاث الدین رام پوری ، ۱۳۱

غیر سنجیدگی اور خوش طبعی ، ۱۶۴ ، ۱۶۳ ، ۱۶۲

۲۰۳ ، ۲۰۱ ، ۱۷۲

عابد علی عابد ، ۱۱۹

عاشق دلچوی ، ۱۶۷ ، ۱۰۲

عبدالرزاق خالد ، ۱۱۰ ، ۱۸۱ ، ۲۴۱

عجربیان ، ۷۱۲ ، ۷۱۴ ، ۲۲۲

۲۳۰

۶ شہر کلہ ، ۱۴۰ ، ۱۴۳ ، ۱۴۳

۶ فی خیر ازی ، ۱۷۱ ، ۱۷۰ ، ۱۷۵

۶ و صنی اصطلاحات کی تقریبیں ، ۲۵۰ ، ۲۵۸

۶ عزیز لکھنوی ، ۷۸ ، ۷۸ ، ۲۲۰

عطارد فرید الدین ، ۵۷ ، ۵۷

عطیہ اسد شاہ ، ۱۵

عقیل جامد ، ۲۴۱

عینی تظہی ، ۱۱۰

عیب ، دیکھئے غلطی اور عیب

عین ہمدرد کی تحفیف یا اس کا موصوفہ ہوتا ، ۳۶

۷۳۷ ، ۷۳۶ ، ۷۳۵ ، ۷۳۴ ، ۷۳۳

۷۳۷ ، ۷۳۶

غیر شاعرانہ الفاظ ، ۱۸۴۷ ، ۱۸۲

قائم چاند پوری ، ۱۱۹ ، ۱۹۱ ، ۲۱۴

قرۃ العین طاہرہ ، ۱۶۶

فارسی الفاظ کے بعض استعمالات بطور عیب

فانی بدایونی ، ۱۴۲

کثیر المعنویت شعر میں ، ۱۴۸ ، ۱۶۹ ، ۲۰۶

۲۱۰

فتح کی آواز پر تخفیف سب کے کم مناسب ، ۱۸۹

۹۷

کسرۃ اضافت ، ۵۹

خزاق گودکچوری ، ۲۱۴ ، ۲۱۶ ، ۲۲۳

فرخی ، ابوالحسن علی ، ۱۵۶ ، ۱۵۸ ، ۱۵۷ ، ۲۳۹

ویسی اور بدیسی الفاظ کے مابین ، ۱۵۸ ، ۱۶۰

۱۷۴

کمال اسماعیل ، ۱۵۶

۲۳۹

کولرج ، ۳۲ ، ۳۳

فیض احمد فیض ، ۲۹ ، ۳۹ ، ۴۹ ، ۶۷

کیسری کشور ، ۱۷۲

۱۱۲ ، ۱۱۰ ، ۸۷ ، ۸۶ ، ۸۸

کے سے کی جگہ کے ایسے ، جیسے ، ۱۹۹

۲۰۸ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱

فیضی فیاضی ، ۱۸۵ ، ۱۷۶

گفرڈ ، ہنری ، ۱۶۳

فیلن ، ٹی ، ۱۹۶

ماہیتی وزن ، ۱۸ ، ۱۹ ، ۲۰ ، ۲۱

قائمی ، میرزا حبیب ، ۳۰ ، ۴۴

متحرک حرف ، ۱۱۹ ، ۱۸۶

قاضی عبدالودود ، ۱۰۱ ، ۱۱۶ ، ۱۳۱ ، ۱۵۲

مجازاً اسرار رکھتے ، ۱۲۱

۱۵۸ ، ۱۶۰

محبوب ، خواجہ عزیز الحسن غوری ، ۹۰

قافیہ ، ۱۹۰ ، ۱۹۴ ، ۱۹۹

محبوں گودکچوری ، ۳۱

قافیہ ، داؤد معروف و بھول کا ، ۱۵۳ ، ۱۵۴

مختصر کاشی ، ۱۷۵

قافیہ کے عیوب ، ۱۹۰ ، ۱۹۵ ، ۱۹۹

ملن، جان، ۲۰	محقق طوسی، ۲۷، ۱۸۴، ۱۸۷، ۱۹۸
من موبن تلخ، ۷۹	۲۳۳، ۳۵۷، ۲۴۷، ۲۴۸
مناسبت الفاظ، ۱۶۰	۲۴۹
موتہری دامغانی، ۵۰	محمد حسین آزاد، ۱۴، ۱۵، ۱۲۳، ۱۲۴
میر شکوہ آبادی، ۹۴	۱۵۲
میر نیارمی، ۷۲	محمد رفیق، پروفیسر، ۵۰
موزونیت کی تعریف، ۲۲۸	مذکر موشطے کرتے کے اصول، ۱۹۵
موضوع، دیکھیے ہیئت اور موضوع	مسعود حسن رضوی ادیب، ۱۴۱، ۱۷۹
مومن حکیم مومن خاں، ۸۵، ۸۴، ۹۴	مصطفیٰ، شیخ غلام بہدائی، ۴۶، ۴۸، ۷۰
۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۲۷، ۱۳۵	۸۰، ۱۵۲، ۱۵۳، ۲۰۷، ۲۰۸
۱۳۶، ۱۳۹، ۱۵۳، ۱۶۴، ۱۶۹	۲۱۹، ۲۲۰
۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۸۰	مضمون کی اہمیت شہر میں، ۱۴۱، ۱۷۸، ۲۲۴
۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶	۲۲۴، ۲۲۷
۲۰۲، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۳، ۲۱۴	منظر خفنی، ۱۰۹
میراجی، ۷۱، ۷۶، ۷۹	منظر علی اسیر، ۱۱۰، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵
میر تقی میر، ۱۴، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۵۸	۱۹۱، ۱۹۸، ۲۳۳، ۲۴۵
۷۱، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶	معنی خیر الفاظ، ۲۲۶، ۲۲۷
۸۰، ۸۴، ۸۶، ۹۳	معنی کا خوبی اور موضوع، ۲۲۷
۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۹	مقداری وزن، ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۰
۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۸، ۱۱۹	مقدار الفاظ کا اصول، ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۲۲
۱۲۰، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸	۲۲۳

۲۰۵، ۱۹۸، ۱۹۷، ۱۹۶، ۱۹۵، ۱۹۴

۲۲۷، ۲۱۹، ۲۱۳

نظم منشور، ۲۲۸، ۳۱، ۳۰

نظم و نشر کا فرق، ۲۲۹، ۲۱، ۳۰، ۳۳

نظری محمد حسین، ۱۵۶

نقص درانی، ۱۴۶، ۱۴۴

نوشاد علی، ۳۲

نون غنہ کا دنیا، ۱۴۳، ۱۴۲، ۱۴۰، ۱۳۸

نون غنہ کی تریف، ۱۵۸، ۱۵۷

نون کا اعلان، ۱۵۴، ۱۵۳

ولی دکنی، ۸۲، ۱۴۰، ۱۴۶، ۲۰۱

واد کا دنیا، ۹۱، ۸۱، ۷۸

واو کا عطف بندی جملوں میں، ۱۷۸

وزن اور اس کے متعلقہ مسائل، ۳۴، ۱۱

وزیر لکھنوی، ۱۷۷

وقت کی خصوصی اہمیت، ۱۰۵، ۱۰۳

۱۱۲، ۱۱۱، ۱۱۰، ۱۰۷، ۱۰۶

۱۱۳، ۱۱۲

ہائے اصلی، ۱۳۹، ۱۳۸، ۱۳۷، ۱۳۶

ہائے حققی، ۳۵، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱

۱۵۹، ۱۵۷، ۱۵۶، ۱۳۶، ۱۳۲

۱۶۸، ۱۶۵، ۱۶۴، ۱۶۱، ۱۶۰

۱۸۵، ۱۷۷، ۱۷۶، ۱۷۳، ۱۶۹

۲۴۰، ۲۱۱، ۲۰۲

میر حسن، ۳۸، ۱۴۳، ۲۱۴

میر عبدالقادر، ۷

میر ہندی جروج، ۱۴۰، ۲۱۴

نادر لکھنوی، ۱۶۸، ۱۶۴

ناسخ، شیخ امام بخش، ۱۴۸، ۱۶۹، ۱۷۳

۱۶۳، ۱۸۴، ۲۰۷، ۲۱۲، ۲۱۳

۲۲۵، ۲۲۴، ۲۲۱، ۲۱۸، ۲۱۷

ناصر خسرو، ۲۳۸، ۲۳۷

نثر کا وزن، ۲۹، ۲۸، ۱۳

نثری نظم، دیکھئے نظم منشور

نجم الغنی، ۱۲

نذیر احمد، پروفیسر، ۵۰، ۱۴۹، ۱۴۸، ۱۴۰

نسیم، دیا شنکر، ۲۳۶

نشد و احدی، ۱۰۹

نظامی گنجوی، ۲۳۱

نظم طباطبائی، ۱۵۹، ۱۵۶، ۱۳۰، ۱۳۲

۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹

۵۵، ۵۶

ہائے تحقیق کی جگہ الف کا استعمال، ۱۳۱

۱۳۲، ۱۳۳

ہائے ہوز کا سا قوط کرنا، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶

ہمزہ کے ساتھ تخفیف کا عمل، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹

۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷

ہی کا استعمال، ۱۴۰، ۱۴۱

ہدیت اور موضوع، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵

۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰

۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰

ہائے جمہول و معروف کا دنیا، ۹۵، ۹۶، ۹۷

ان کا مزاج، ۱۵۱

یگانہ چنگیزی، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳

یے ٹس، ڈبلیو، بی، ۱۸۱، ۱۸۲